SODRE



ıúsica

radio

ballet

cine

CONSEJO NACIONAL DE GOBIERNO

Presidente:
Dr. ALBERTO F. ZUBIRIA

Consejeros:

D. LUIS BATLLE BERRES

D. ARTURO LEZAMA

D. CARLOS L. FISCHER

D. JUSTINO ZAVALA MUNIZ

Dr. ZOILO CHELLE

Dr. LUIS ALBERTO DE HERRERA

D. RAMON VIÑA

D. DANIEL FERNANDEZ CRESPO

Secretario:
Dr. Justo José Orozco

Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social:
Prof. CLEMENTE RUGGIA

COMISION DIRECTIVA DEL SODRE

Presidente:
Sra. MARGARITA MENDEZ DE GARCIA CAPURRO

Vice-Presidente:
Prof. DANIEL D. VIDART

Tesorero:
Prof. CARLOS PACHECO

Secretario:
Dr. RUBEN K. SVETOGORSKY

Secretario Encargado de las Relaciones con el Exterior:
D. JUAN ILARIA

Director Artístico:
PROF. HUGO BALZO
Gerente General:
D. HÉCTOR M. LABORDE

Director Técnico del Departamento de Radio-Difusión:
D. CARLOS MAZZEY

Director de Programaciones Radiales:
D. NEBIO CAPORALE SCELTA

Secretario de la Comisión Directiva:
D. DIEGO ERRANDONEA

Administrador del Departamento de Espectáculos:
D. ALFREDO FERRARI

REVISTA DEL S. O. D. R. E.

Directores:

DANIEL D. VIDART y JUAN ILARIA

Sumario:



S. O. D. R. E.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA

MUSICA • RADIO • BALLET • CINE
ETNOLOGIA Y FOLKLORE

N.o 4

1 9 5 6

MONTEVIDEO - URUGUAY

Música Académica y Música Popular

Las investigaciones de psicología profunda, *que continúan desarrollándose desde el comienzo de este siglo, han descubierto vínculos genéticos entre las manifestaciones de la música "culta" y la música popular de determinadas regiones del continente europeo. Se trata, naturalmente, de culturas donde pudo plasmar, durante siglos, una lenta estilización hacia el arte superior.*

La difusión de tales formas de "élite", ha provocado, principalmente en América, confluencias de géneros y estilos, cuya autenticidad, debido a la mayor o menor carencia de homogeneidad con las respectivas culturas, suele ponerse en duda.

Lo mismo se podría aducir respecto a otras realizaciones del arte en general, llegando a comprenderse, en consecuencia, la necesidad creciente de una profundización de los estudios de la idiosincracia popular, que puedan identificarnos con las múltiples y originales psiquis *que inciden en nuestra formación étnica y social.*

El conocimiento de toda esta amalgama de expresiones, constituye quizá el factor más constructivo, entre los objetivos conducentes a crear en la sucesión de experiencias de las generaciones americanas, una conciencia de la afirmación de una propia personalidad.

No ha de resultar extraño, por lo tanto, que en este número de la Revista del SODRE, sea dedicada especial atención a una de las expresiones de mayor arraigo popular en el Río de la Plata: el Tango. *Y es en tal sentido que han sido reunidos varios estudios enfocando sus diversos aspectos, reveladores todos ellos, de insospechados atributos de su trayectoria funcional.*



m ú s i c a

HORACIO ARTURO FERRER

Introducción al TANGO

Tengo la firme convicción de que el Tango es un mundo indescubierto para el habitante medio del Río de la Plata. Una sorpresa que le tiene pacientemente reservada su propia indolencia; un país prometido a sí mismo y nunca conquistado. Admite sí, su presencia protagónica, le permite vivir, legaliza su ciudadanía. Pero como a un fantasma cotidiano, como a un reflejo habitual y advertido, como a un producto que demanda y consume, como a una costumbre.

No es mi intención quebrar una lanza en favor del Tango. No lo necesita. Pero si lo hiciera la quebraría en la mente del ciudadano platense, para despertarlo y franquearle la entrada a ese mundo, para que participe de un goce estético que está a su alcance, dentro de su propia perspectiva.

El Tango no ha dejado de mentarnos. Seguimos alimentando su cumplida promesa de música popular —hoy evolucionada y llena de posibilidades —y él sigue aludiendo a nuestra vida: doble proceso fisiológico que confirma puntualmente su historia por sobre la alternativa humana. El tango es Arte, y a la vez es un hecho a considerar dentro de los límites de nuestra cultura. Un hecho, una verdad, un fenómeno de manifestación colectiva, un dialecto musical de exteriorización popular.

No es pretensión mía, tampoco, recobrar al lector para el paladeo del Tango. No pretendo que le guste más o menos después de leer este trabajo. Pero es mi propósito recobrarlo para la consideración del Tango, dejando sentado, desde luego, que el aprecio o el desprecio del Tango como materia de meditación, investigación y estudio no califica al género, sino a quien lo considera.

— I —

ESENCIA, SABOR, EXPRESION Y CARACTER DEL TANGO

El Tango como fenómeno artístico es la intuición de una esencia. Se trasunta en la realidad a través de imponderables en la expresión, de pequeños y difíciles secretos. Ese proceso intangible constituye el meollo del Tango, su corazón existencial, su norma de vida. El Tango es un concepto intuitivo, pues, y su esencia, que resiste a toda definición, es el substracto del Tango y su propia eternidad: es el ser de su función poética.

Por esto el Tango no es ni una obra, ni un hombre, ni un instrumento —bases invariables sobre las que se construyen las más absurdas definiciones literarias—; ni siquiera es una notación musical; su ser puede rescatarse de la realidad por analogía con el estado de ánimo que resulta de infinitos conflictos resueltos entre el hombre y su esencia. El conocimiento de esa esencia, determina la mayor o menor validez en el compuesto del Tango. Es una "trampita" imperceptible que el Arte plantea al hombre y aflora cuando es superada en la nota sorpresiva del bandoneón, en el sincopado imprevisto del piano, en el compás que se encoge, en la armonía que se altera ligera y momentáneamente. Es el duende de la música que surge en el "ángel" del creador. Eso es el Tango y esa es su más íntima esencialidad, que no puede inferirse intelectualmente, pero sí por escalofrío en el antebrazo, o por subconciente entrega total de la sensibilidad.

El sabor depende unívocamente de la esencia. No es sino un dato objetivo de la misma que el hombre se encarga de descubrir en la música. El sabor está; no se crea, no se fabrica. Resulta de descorrer el tul con que se oculta la esencia. El sabor del Tango se presiente, se halla, se devela y se muestra. Y por lo mismo que el sabor es subyacencia de la música no está al alcance del hombre dar, proporcionar sabor. Dice Borges en su libro "Evaristo Carriego" pág. 163: "El Tango puede discutirse, y lo discutimos, pero encierra como todo lo verdadero, un secreto. Los diccionarios registran, por todos aprobada, su breve y suficiente definición; esa definición es elemental y no promete dificultades, pero el compositor francés o español que, confiado en ella, urde correctamente un tango, descubre, no sin estupor, que ha urdido algo que nuestros oídos no reconocen, que nuestra memoria no hospeda y que nuestro cuerpo rechaza". Es decir, la música misma denuncia la operación forzada y retira su esencia del compuesto entablado.

La autenticidad resulta de un estricto sentimiento de la esencia y de la manera de descubrir el sabor. Porque las ideas que transitan en el Tango son universales. Lo que localiza su fenómeno es la manera de presentarlas.

El sabor se descubre mediante la expresión. Sin ninguna duda la gran creación del Tango reside en su expresión. Ni la técnica le es propia, sino que por el contrario es universal, ni su notación musical le es privativa, ni los instrumentos con los cuales se asiste han sido inventados para el género. Lo que es legítima invención es la manera de decir su música, con arreglo a un conjunto de combinaciones de colores musicales, de posturas expresivas, de modos de utilizar los instrumentos. Puntualizaré con algunos ejemplos: el pianista de Tango es "dormilón" y "robador". Tiene la particularidad de "quedarse" respecto del conjunto orquestal; parece que nunca llega. De esta natural condición del instrumento del género que espontáneamente se desubica en el planteo instrumental, surge el juego creador del instrumento. Análogamente el violinista tiene un par de rasgos que difinen su expresión local: vibrato exagerado y pulsación característica en el portamento. Así nunca el buen ejecutante de piano en el Tango es "tiempista", ni el buen ejecutante de violín deja de presentar la fisonomía anotada.

Pero la creación expresiva del Tango no se limita a estas dos situaciones. Al rendimiento universal de los instrumentos se han agregado —por imperio temperamental— otras eficacias: el contrabajo tocado "con leño", que consiste en golpear el encordado del instrumento con el arco; o bien con la palma de la mano, en el mueble. Otra nota característica de expresión tanguera, es el rascado con el arco detrás del puente del violín, que produce un sonido terroso y opaco; el golpe con el arco en la caja del violín; golpe o tableteo con los dedos en la madera del bandoneón. A estos aspectos de orden percusivo cabría agregar el golpe con el arco del violín en el atril. Todos estos recursos han sido creados por necesidades instantáneas del ejecutante, que en determinado momento de la interpretación siente el deseo de manifestarse así, quedando luego su hallazgo incorporado al caudal fisonómico del género.

Pero no sólo en el diverso rendimiento de los instrumentos reside la expresión del Tango. Tres modos de encarar el lenguaje del ritmo, traducen otro episodio de invención colectiva de común sentido en la manera de "decir":

1º El ritmo "bien milonga", que se logra con un manejo especialísimo de los acentos y que como las notas precedentes sólo es dable realizar con su sabroso contenido emocional y estético por los auténticos tangueros.

2º El "canyengue", compuesta suma de "bien milonga" y varios puntos de la rica gama percusiva expuesta. Siempre supone el "canyengue" una sazonada posesión de los intérpretes, y es un importante color para el tanguero.

3º El "zapado" —de zapa, instrumento filoso para trabajar la

tierra— que se traduce al Tango y a su vez, en un trabajo instrumental de rítmica constancia y gran intensidad.

La manera de frasear es también peculiar en el Tango. Se da una fresca elasticidad a los compases, y se dice con precisión y sugerencia la idea musical.

En fin, la lista es interminable; pero tanto la manera de pulsar los instrumentos con sus derivaciones en nuevas asistencias de expresión, como la manera de vertir el ritmo o de frasear, constituyen el sólido idioma del Tango. Y ese idioma de imaginación instantánea, eminentemente folklórico, me permite asegurar que el Tango se toca con lo que no está escrito. Es decir, que el francés o el español de Borges, colocado frente a una partitura —aún escrita por un hombre de Tango— e instrumento en mano, recrearía apenas una correcta notación, pero jamás un Tango. Hay valores estéticos que no pueden trasladarse al papel. En el ejecutante del género hay tensión creadora, porque hay conocimiento y sentimiento de esencias.

Finalmente diría que la manera de decir el Tango descubriendo su sabor e interpretando correctamente su esencia es hacer Buen Tango. Como no hay normativa capaz —en último término— de decidir ambas situaciones, la apreciación del Buen Tango corren por cuenta de la sensibilidad y de la cultura "tanguera" del auditor.

El Tango es cultura afinadamente ciudadana. Vástago de las urbes platenses, producto y esquema de su sensibilidad y su necesidad impostergable de manifestación estética, han recorrido su geografía y su tiempo con precisión admirable, presentando todas las variantes de su escena humana. Comienza en los flancos orilleros inventariando las derivaciones del malandra, arquetipo del hampa rioplatense: "los malevos de las orillas que constituyen un grupo humano de carácter marginal. No son hombres de campo ni tampoco pueden ser hombres de ciudad. Privados de un pasado que ya no les pertenece y de un futuro urbano al que ya no pueden aspirar por esencial inadaptación sólo les queda el desesperado presente de la prevalencia física". (Daniel D. Vidart: "La vida rural uruguaya" pág. 179). Los hombres "tauras" son el taita, el compadre, el compadrito y el compadrón, y también está, dentro de la escala que va de la "paica" a la "percanta" toda la galería de la tipología femenina. Alientan, junto a la presentación de los personajes, exégesis y pinturas de sus frecuentaciones y lugares —barricadas artificiales de su aislamiento social— casas de lenocinio, peringundines, y los más anecdóticos de "El velódromo", "La red", "El kiosquito". Más tarde el tango se alimenta en la personería criolla del cabaret parisino, de sus habitantes y su "tedium vitae"; en la farándula teatral del picadero y el proscenio; en el café-concert, venerable y desaparecida institución del tango, con su devoto consumo de "nourriture" decariana, y por fin en las figuras de nuestra fauna ciudadana: estudiantes, obreros y empleados. Llega a la fábrica y al

sexto piso, vive y acota la desesperada unción del irredento metodismo de oficina, pero también aborda con obstinado empeño la flor que vence al hormigón en el trasfondo invulnerable de la casita propia.

El Tango es riguroso índice de exclusividad ciudadana, pero mejor que eso esa una vía de eclosión temperamental, un cuadro de expresión y valoración estética. Ajusta en el Arte nuestra manera de ser, nuestra postura psicosocial, nuestras vivencias y nuestra manera de ver y decir las cosas. El Tango como el Orin de Electra, la trilogía de O'Neill, que creía matar siempre al mismo hombre en la guerra, está por encima del accidente de la individualidad aunque lo figure, y es pertinaz en la digestión de la constante pueblo.

El Tango debe ser íntimo antes para poder ser público después, porque entraña la prueba de nuestra latinidad y la espiritualización de nuestro latente masoquismo. Pero el Tango no es triste: es serio. Ni formal, ni cumplido. La suya es la serenidad de la intropección, por eso no puede escucharse sino que debe oírse. No puede usársele como "back-ground": exige una contemplación concentrada, una recompensa de silencio, un ayuno mental. Porque él, a su vez, publica con privada hondura.

— II —

HISTORIA SINTETICA DEL TANGO

Orígenes y prehistoria. (1875-1895)

El Tango surge en el río de la Plata alrededor de 1890 como consecuencia de la asimilación de un conjunto determinado de especies populares —todas ellas de origen musicológico español— adecuadas y tamizadas paulatinamente al (y por el) "modus vivendi" y la sensibilidad ciudadano-criollas. El "*Tango andaluz*", la "*Habanera*" y la "*Milonga*" acarrean en distintas dosis la fisonomía y los contenidos técnicos, emocionales y musicales. Desestimo la música campesina como información del Tango, en razón directa del tajante divorcio entre ciudad y campo, y por otra parte se rechaza el factor negro a partir de los claros argumentos de los musicólogos Lauro Ayestarán y Carlos Vega. Dice el Profesor Ayestarán en su documentado razonamiento: a) Aunque poco se ha podido recopilar, la música africana tiene caracteres generales distintos al Tango; b) Un hecho cultural puede tener continente y contenido de diferente origen: caso claro del "mondongo" cuyo nombre de evidente origen africano contiene un compuesto culinario que no lo es. De la misma manera el argumento puede emplearse para quienes se afirman en la voz "tango" para demostrar el punto de partida de la música que presenta; d) Los negros cuya presencia efectiva en el Plata puede estimarse desde la primera mitad

del siglo XVII, nunca realizaron —salvo excepcionalmente y en intimidad— sus auténticas danzas y canciones, por su carácter ritual.

La documentación de Vega coincide en materia de hallazgos y conclusiones con la presente tesis. Pero de todo el brillante aparato analítico que expone elijo a manera de postulado una ponencia palmaria: "Un cancionero puede recibir influencias de otro a condición de que no exista un abismo sentimental entre ellos. Esa música —se refiere Vega a la de los negros— no pudo despertar en los criollos la apetencia necesaria para su adopción".

Vinculo la aparición del Tango a las crisis políticas de fines de siglo en el Plata y su preocupación consiguiente, más la necesidad ínclita del hombre de expresarse artísticamente, es decir la búsqueda de una huella de eclosión espiritual frente a problemas materiales. Pero justamente en el Plata y a la sazón hay tres disponibilidades musicales para adecuar a ese sentimiento creador, hermanadas por vínculos de forma y origen. "Desde 1867, las piezas más afortunadas del repertorio español se presentan en Buenos Aires" dice textualmente Carlos Vega. Al Tango andaluz que llega en ese repertorio se funden la habanera y la milonga. La comunidad de los tres ingredientes, la aceptación cierta y abierta del primero, la confusión por analogía y las necesidades expansivas señaladas se combinan en diferentes dósis para la procreación de la humanidad musical del nuevo género. Todo el proceso preparatorio acontece en veinte años aproximados, desde 1875 a 1895.

La organización (1895-1915)

Un núcleo progresivo de hombres le presta a la sazón su inspiración y su apoyo, incursionando en la nueva exteriorización que se gesta: Rosendo Mendizábal, Manuel Campoamor, Pascual Cardarópolis. Paralelamente un variado repertorio de conjuntos lo publican y lo difunden: ejecutan "Reina de Saba", "La cara de la luna" y "La sonámbula", las bandas de los regimientos 1º y 5º de Caballería dirigidas por los maestros Pinto y Vicente Mazzocco, la banda "Atlanta" dirigida por Arturo De Bassi, la Fanfarra del Escuadrón de Caballería a las órdenes del maestro Sammartino, así como las rondallas (bandurrias, violines, flautas, guitarras) de Prudencio Aragón, Gozzolla, Alfredo Bevilacqua, Vázquez, Vitulano y la Nacional.

Hacia 1910 se estabiliza la primera manera instrumental de ejecución tanguística que decanta, de todos los instrumentos empleados hasta entonces, el *piano* (introducido para el Tango por Rosendo Mendizábal), el *violín* y el *bandoneón* (que tuvo en Sebastián Ramos Mejía, Domingo Santa Cruz, Vicente Greco y Arturo Bernstein —el más evolucionado —sus primeros grandes cultores después de haber inmigrado al Plata como instrumento de los campesinos bávaros) y que es un núcleo de instrumentos esencial y adecuado a las exigencias espiri-

tuales del floreciente género.

Mientras tanto, Enrique Saborido, el mismo Greco, Francisco Canaro, Roberto Firpo, Juan Maglio, Alfredo Bevilacqua y el avanzado negro Posadas van al frente de una larga y prolífera nómina de compositores que dan número y peso al acervo creador. Sin embargo, el Tango sigue presentando sedimentos de los géneros paternos.

La transformación. (1915-1945)

a) *Gardel y el sexteto.* Serán cinco notables músicos los que moldearán en forma definitiva, plástica, técnica y emocional al Tango desde 1915, aproximadamente. Ellos son *Agustín Bardi, José Martínez, Juan Carlos Cobián, Eduardo Arolas* y *Enrique Delfino,* acompañados por otros valores de menor producción: Gerardo Mattos Rodríguez, Eduardo Pereyra (el Chón), Ricardo L. Brignolo, Peregrino Paulós. Este brillante plantel determina con su talento nuestra música, por primera vez absolutamente independiente como género, con anatomía y formas propias.

Este gran paso en materia compositiva es seguido desde 1922 por otro similar en el orden interpretativo. Sobre la base del trío inicial fueron integrándose, a partir de 1910 aproximadamente, los primeros conjuntos que cubren una década: las "típicas" de Greco, Canaro-Martínez, Arolas y Firpo —un vanguardista entonces—, la de Vicente Loduca con Eduardo Monelas y Celestino Ferrer en París, la de Alonso-Monotto, la de Pietrafesa con Canavera y Castro en Montevideo. De tal manera, a la planta básica de piano, violín y bandoneón, y a través de diez años, se agregan otra voz de violín, otra de bandoneón y el contrabajo —con algunas experiencias anteriores— como instrumento de fondo y ritmo. Se concreta así la formación del "sexteto". Osvaldo Fresedo, Juan Carlos Cobián y otros experimentarán con esta nueva formación. Pero será bajo la batuta de *Julio De Caro* que habrá de inaugurarse la primera manera de ejecución con sabor y orientación estética auténticamente de Tango.

Juntamente con la aparición de los cinco grandes maestros compositores y la revolución instrumental De Caro, se produce la de los dos entrañables protagonistas en la rama del tango-canción: *Carlos Gardel* y *Pascual Contursi.* El primero define integralmente el modo de cantar el Tango hasta nuestros días, y el segundo señala desde 1917 con "Mi noche triste" y por sobre algunos y pocos antecedentes la primera versificación con gusto, lenguaje y forma de Tango.
Existe un paralelismo efectivo entre la aparición de las aportaciones de Carlos Gardel y Julio De Caro. Ambos introducen para el género el fraseo y lo definen en los aspectos vocal e instrumental con idéntico sentido.

Acompañarán a De Caro y a Gardel en la gran era que ellos

fundan —y con la cual terminan el episodio histórico de la Guardia Vieja— otros sextetos y otras figuras: Pedro Maffia que constituye el propio hacia 1926, Cayetano Puglisi un año después, Vardaro-Pugliese en 1930 y en 1934 Pedro Laurenz y Elvino Vardaro, quien culmina con sus "seis" —y coincidiendo con la desaparición de Gardel— el período en cuestión. Sus hombres tendrán también otras importancias convergentes: Pedro Maffia juntamente con Laurenz, Petruccelli, Marcucci, Blasco, etc., determinarán el modo bandoneonístico de ejecutar el Tango (introduciendo el importante efecto de las "variaciones": las "variaciones fraseadas", los solos "a capella"); De Caro con Vardaro, el violinístico; Francisco De Caro, a su vez, el pianístico, creando una verdadera escuela con los nombres de Osvaldo Pugliese, Armando Federico, Scalisse, etc. Todos ajustan una cabal normativa en las respectivas maneras de ejecución.

Una enorme progenie de compositores y poetas se suman al gran movimiento. Los primeros con el mismo De Caro al frente; su hermano Francisco, verdadero prodigio de imaginación creadora: Maffia y Laurenz, gestadores del tango bandoneonístico; Pugliese, Barbieri, Aieta, Demare, Piana, Mora, Fresedo y el mismo Gardel. Los segundos con Celedonio Flores, Enrique S. Discépolo, José González Castillo —quien abre las puertas de la poesía culta al Tango—, Francisco García Giménez, Fernán Silva Valdés, Armando Taggini, Alfredo Lepera, Mario Gomila.

Por su parte la enorme influencia de Gardel conduce a la aparición del cantor de orquesta, el vocalista, entre cuyos precursores y nombres más representativos puedo citar a Charlo, Rodríguez Lesende —reputado como el más completo—, Francisco Fiorentino, Ernesto Famá, Roberto Ray.

A mediados de la tercera década de nuestro siglo, la gran creación sufre un rudo golpe en el aspecto profesional: la desaparición del Cine mudo y la crisis provocada entre los excelentes conjuntos que actuaban exitosamente desde sus palcos, así como la llegada intensiva de música extranjera desde la banda sonora.

A la sazón ya han hecho experiencias con "orquesta grande" —por diferencia con el "seis"— el mismo De Caro, Firpo y Canaro (con integración mayor estable)— pero aún subsiste en el concepto y en el alma de los tangueros la matriz fundamental del sexteto.

b) *La orquesta y el vocalista.*

El 1º de julio de 1937 *Aníbal Troilo* y sobre la norma instrumental del sexteto, da forma a su orquesta de ocho músicos y vocalista, iniciando la etapa de la orquesta racional, junto con algunos conjuntos que ya venían actuando: Osvaldo Fresedo, Demare-Vardaro, Miguel Caló, Carlos Di Sarli, Angel D'Agostino y Juan D'Arienzo,

que tiene el mérito histórico de haber reconquistado para el Tango y de aquella profunda crisis, al bailarín, aunque no a los aficionados que paladeaban concienzudamente las excelencias de Laurenz en los "36 billares" de Corrientes angosta, o el "mordente" de Vardaro desde el palco del Tupí de Montevideo.

El fenómeno histórico de la orquesta trae aparejado un hecho de invalorable importancia: la aparición del orquestador, que regula y disciplina su funcionamiento. Aunque ya desde 1920 se intenta la orquestación en diferentes y precarias escalas (los mismos De Caro, Maffia, Rosemberg) será *Argentino Galván* quien de seriedad de estudio y capacitación técnica a tan difícil arte.

Junto al naciente período de la orquesta se continúa la pléyade de grandes compositores —siempre con el concepto establecido por la quíntuple aparición de 1912— y son Héctor Stamponi, Domingo S. Federico, Mariano Mores, Armando Pontier, Enrique Francini, Hugo Gutiérrez, Alfredo Gobbi, José Dames, Aníbal Troilo. Poetas evolucionados dan hondo lirismo a la música: Homero Manzi y Homero Expósito. Orquestadores: Héctor Artola, Ismael Spitalnick, Horacio Salgán. Ejecutantes: Orlando Goñi, Juan J. Paz, Héctor Granet, Horacio Salgán, Atilio Stampone, Osmar Maderna, Emilio Barbato (pianistas); Aníbal Troilo, Leopoldo Federico, Julio Ahumada, Antonio Ríos, Osvaldo Ruggiero, Eduardo Del Piano (bandoneonistas); Raúl Kaplún, Hugo Baralis, Enrique Francini, Enrique Camerano, Alfredo Gobbi (violinistas). Y siguiendo la tradición de los grandes contrabajistas de la era de los sextetos — Thompson, Sciarretta, Krauss, Adesso, Baralis y Constanzo — llegan Enrique Díaz, Hamlet Grecco, Rafael Del Bagne. También para el tango-canción en auge por entonces, hay muchos y distinguidos intérpretes: Raúl Berón, Francisco Fiorentino en segunda y brillante etapa, Alberto Podestá, Angel Vargas, Alberto Marino, Edmundo Rivero.

Las tendencias modernas (1945 - ....)

En fin, ya hay material humano suficiente para que llegue el segundo momento clave: en 1945 - 1946 va a aparecer el tango moderno propiamente dicho. *Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán* y *Astor Piazzolla* proponen con sus composiciones el impulso rector. La riquísima poética musical del período anterior, y la ciudad golpeada por la aberración urbanística, la cinta mecánica, y los productos en serie y el reloj desembocan en un renovado enfoque estético para el Tango. El singular temperamento decariano se angosta en una célula musical, que se envuelve y desenvuelve con fascinante ritmo en la armadura pertinaz de "La yumba", "A fuego lento" y "Lo que vendrá". El efervescente cuño de las flamantes obras necesita su correspondencia de expresión: el cuadro orquestal evoluciona rápida-

mente bajo las batutas y las suculentas orquestaciones de Horacio Salgán y Astor Piazzolla, acompañados por el culminante concepto interpretativo de Aníbal Troilo, y la eficacia de los conjuntos conducidos por Osvaldo Fresedo, vanguardista impenitente, Francini-Pontier y José Basso, en tanto Alfredo Gobbi y Osvaldo Pugliese alientan la progresión formal del sexteto, con sus expresivos equipos instrumentales.

En 1955, un núcleo de tangueros experimentados, cultos y evolucionados, dan forma al "*Octeto Buenos Aires*" calificada ponencia para una nueva perspectiva en la realización instrumental y de importancia y proyección paralela, a la trazada por el sexteto de Julio Decaro tres décadas antes. Los integrantes del "Octeto" son Enrique M. Francini y Hugo Baralis, violinistas; Astor Piazzolla y Leopoldo Federico, bandoneones; Atilio Stampone, piano; José Bragato, cello; Hamlet Greco, contrabajo y Horacio Malvicino, guitarra eléctrica. Su proyección la avalamos ya por su concepto en el enfoque musical de cada obra, hondamente interpretada, y con una clara idea de la valoración estética del Tango.

— III —

LA CIUDAD. LA HISTORIA. LA GUARDIA NUEVA. LA EVOLUCION. LA ORQUESTACION. EL CONCEPTO MUSICAL MODERNO. LA MUSICA SUPERIOR. LA CAPACITACION TECNICA. EL PUBLICO. LA CRITICA Y EL ESTUDIO DEL TANGO.

La Historia del Tango es el documento de las sucesivas acomodaciones de su música a la fisiología de la ciudad que presenta. Fisiología del hombre y del paisaje. Desde la artesanía colorida de los pioneros que transformaron las orillas en una gran factoría de Tango, puntuando su mundillo en el liviano trasunto de las primeras obras y las fisonomías augurales del género, pasando por la descripción de las urbes platenses que se ajustaban al aluvión cultural de las ciudades de la Europa moderna desde 1920 al 30 y más, con todo el juego bohemio y las francesas hechuras de los tangos de Francisco De Caro, Lucio Demare y Juan Carlos Cobián, — efusión imaginativa de riquísimas melodías armonizadas, — hasta la punzante observación de la ciudad maquinista.

Pero al trascender de la escena urbana al texto musical y a su expresión se sazonan en el temperamento mismo del Tango, y adoptan su quietud y su pausa para cuadrar esta Historia coherente, racional y tranquila, sin sobresaltos, siempre convenientemente enterada del ayer y abiertamente dispuesta al consumo del hoy.

La Guardia Nueva, que nace con los cinco compositores, junto con Carlos Gardel, Pascual Contursi y Julio De Caro, configura la

Historia efectiva del género y determina el fin de la dependencia artística de las especies paternas. Es que para entonces está suficientemente madura la materia musical para la transformación, en tanto que la condición técnica y la cultura de los hacedores de Tango asegura la solidez de la expresión independiente. El Tango nace evolucionando.

Hacia nuestros días esa evolución ha encarado superiores conquistas. La orquestación infrecuente y precaria —aunque en germen hacia 1935— se hace imprescindible con la aparición de la orquesta y es hoy ya norma invariable en la versión del Tango, y aunque su técnica, su oficio y su arte son universales, el creador platense ha localizado, con predilecciones de su sensibilidad, un conjunto de resortes plásticos que emplea con soltura en cada arreglo, componiéndolos con toda la gama de recursos de invención tanguera, completando una paleta solvente y varia.

A la disciplina técnica y estética de la orquestación, se suma la capacitación progresiva —aunque aún no suficiente— del ejecutante, que amplía los horizontes de su lenguaje, incorporando nuevas voces que su imaginación funcionaliza y ajusta al Tango.

Pero el Tango en su faz moderna es un concepto y no un método fabricante de música. No significa ni por asomo acopio de instrumental. No se trata de "vestir" mejor al Tango, sino de "alimentarle" mejor. Tan es así, que el sexteto abandonado como combinación efectiva hacia 1935 —piano, dos violines, dos bandoneones y bajo— puede expresar con total eficacia ese concepto. El "Octeto Buenos Aires" se integra en la adopción de su planta básica, con agregado de violoncello y guitarra eléctrica en forma experimental. El sexteto sigue siendo una norma en la manera de vertir las obras. Más aún. Horacio Salgán interpretando "La cachila" en solo de piano, produce legítimo tango moderno aunque confina la expresión al variado pero unilateral repertorio de color de su instrumento. "Tango en Fa" de Piazzolla por Atilio Stampone y Enrique Francini traduce también una cabal manera de encarar el tango moderno, aunque se limiten los medios a piano y violín. Los ejemplos pueden multiplicarse a gusto, y las razones de enfoque y partido estético seguirán siendo mejores que la de número y/o volumen.

Esta auspiciosa concreción musical del Tango reitera una vieja y permanente frase de Julio De Caro: "El Tango también es música". Es decir que la consideración pintoresquista y sonriente del Tango va siendo substituída por la idea de música-Tango, reponiendo sus valores dentro del cuadro general de la música universal, arrancándolo del retiro donde le habían guardado —como a un producto del exotismo y de la excentricidad— el espasmódico hibridismo de Valentino, la obsecuencia deliberada y la distraída promiscuidad comercial de muchos de nuestros más difundidos cultores, incapaces

de salir de su guarida mental y de su próspero negocio de proponer la miseria, la perversión y el concubinato a los demás, a través del primitivismo musical conciente y la malversación literaria.

Desde "El Tango también es música" este género comienza a mantener relaciones cumplidas con la música superior. Descartado el absurdo del Tango sinfónico o sinfonizante —mamarracho conceptual de tono ampuloso y medio pelo artístico— se ha experimentado de modo muy serio y logrado con la sinfonía sobre temas, ritmo y cadencias del Tango. Tal los "Tres movimientos sinfónicos Buenos Aires" de Astor Piazzolla, obra ganadora del premio Fabián Sevitzky en Argentina en 1953, estrenada en la Facultad de Derecho y presentada y premiada en Nueva York el mismo año. Otras obras de Piazzolla alcanzan la superior elaboración musical: "Sinfonieta" dirigida en primera audición por Jean Martinon; "Contemplación y danzas" para clarinete y orquesta de cuerda y Sonata para piano.

Este cuadro creador entabla otros puntos de interés: la imprescindible necesidad de que el músico de tango esté capacitado como el que más, o sea que sume a su intuición y al conocimiento de los secretos y maestrías del género, y a su talento de intérprete, el manejo cómodo de la estrategia musical. Se desprecia cualquier música tocándola sin capacitación.

Y si es necesario que el tanguero aprenda más música es impostergable que el músico culto aprenda Tango —si ello le es posible—, que sondee su material, y entrañe en sus obras nuestra imagen a través de la música que la presenta y la figura. Esta vía conducirá a una revisión total del género en materia crítica y estimativa. Porque hasta hoy el Tango se debate en los sucesivos vaivenes que lo engloban en el desprecio por lo popular y la tendencia popular de juzgarlo inabordable por la meditación culta. Empero, cuando el intelectual agota momentáneamente sus temas la emprende con el Tango sin la documentación sustancial exigible, para martirizar sus formas preliminares con juicios éticos y atrabilarias hipótesis sobre originación y destino, desistiendo de su evolución o negándola por falta de conocimiento de la misma.

El público se desorienta entonces con asistencia organizada de gastados glosadores, optando por renunciar a la contemplación de su música, fatigado por la inercia general y la infinita repetición de las mismas obras en manos de la comercialidad y el desenfreno radiofónico; y así, v. g., en nuestro medio jóvenes valores vocacionalmente tocados por la inquietud de crear y proyectarse en un arte digno, abortan sus posibilidades mentales y profesionales sin apoyo ni estímulación de sus trabajos e iniciativas.

"Siempre en todas las épocas, las corrientes evolucionistas del Tango, han debido afrontar una sistemática y tenaz oposición por parte del llamado gran público. Ese extraño fenómeno lo venimos

observando desde lo ya lejanos tiempos en que Julio De Caro iniciaba el proceso renovador en las formas interpretativas del Tango, sin haber acertado jamás a encontrar una explicación racional. Sigue siendo para nosotros un misterio impenetrable. Y lo más curioso es que ese mismo público recalcitrantemente antievolucionista respecto del Tango, se muestra francamente accesible a las naturales innovaciones que se operan en otros géneros musicales tales como el "jazz". (Dr. Luis A. Sierra, "Tangueando" Nº 16-17, pág. 15).

Mientras tanto en París 1200 orquestas difunden nuestra modernidad, y 100 en el Japón, Grecia, Argelia y Africa del Norte afianzan las posibilidades mundiales del Tango. Y a pesar de todas las dificultades entra en la segunda etapa de su proceso musical, reiterando su distintivo mensaje platense. Es que el Tango aún no ha dicho su última palabra.



ALBERTO SORIANO

Un aspecto de la improvisación en el Tango

Ya el Tango de hoy difiere del que oíamos en nuestra infancia, y éste, a su vez ,según comentarios de nuestros padres, difería de aquél tan mentado Tango de la Guardia Vieja.

Las *formas vivas* no se substraen a estos cambios, y aún más: tal vez sea ésta precisamente, la principal evidencia de la conmoción permanente de sus movimientos interiores, en continuada receptividad de los impulsos y sustancias de la comunidad de seres que, en una u otra de tales *formas*, exteriorizan el fervor, la ternura y la esperanza.

Las esencias del *Tango* nos llegan con un tinte afectivo que por lo general desestiman, cuando no desprecian, las llamadas clases cultas. Representan, sin embargo, o representaron, el *sobrecogimiento* que asaltó al hombre común en los medios urbanos y suburbanos de las dos capitales rioplatenses. Contienen una experiencia y una reacción frente a lo real de la vida, y por eso ejerció, y creemos siga ejerciendo, una influencia perfectamente válida, entre gran parte de nuestra clase media, cuya conciencia emocional se encuentra estrechamente identificada, en la bruma o penumbra de tantas historias de amor y tantas otras inquietudes de la existencia cotidiana.

Pero en lo que respecta a la música, se hace difícil acechar órdenes de valores que respondan claramente a un comportamiento social, y por lo tanto, vemos con frecuencia como se nos evaden fácilmente los términos de identidad, participación o consustancialidad que pesan como prolongaciones conceptuales de la vida real sobre la verdadera expresión de este arte.

Si el Tango ha cambiado, y si en tales modificaciones consideramos, a su vez, que ha existido un cambio en el ambiente social, resultará que la ejecución o interpretación de un antiguo Tango, signi-

ficará para nosotros tanto como si nos transportáramos al mundo mismo donde tuvo origen. Y es entonces, que en las abstracciones de los ritmos y cantos, podremos inclinarnos hacia la pasada historia de nuestra comunidad social.

Esta abstracción es, entretanto, muy severa e inalienable en sí misma, y no permite ninguna especie de transcripción deformante.

Podemos considerar muy ilustrativo, en tal sentido, el hecho de que en el consenso general, nos encontramos con una premisa muy fundada, a propósito del juicio común y generalizado, frente a las interpretaciones de los Tangos por orquestas europeas.

Son versiones —dice el propio pueblo— dónde el Tango deja de ser Tango para transformarse en una melodía.

Nos encontramos ahí, con algo que podríamos clasificar como la conquista de una propia personalidad, de parte de nuestras Orquestas Típicas. Tienen y mantienen legítimamente, su público, siendo de desear que lo mismo hubieran podido lograr para sí aquellos otros intérpretes de lo que consideramos "música culta", quienes no sintiéndose solidarios y copartícipes de una comunidad, desestiman sin conocer —o, lo que es más censurable, bajo la simulación preconcebida de un pseudo conocimiento— las grandes creaciones musicales de nuestro continente.

Frente a aquella concepción popular a que hiciéramos referencia, cabría preguntar: ¿Qué es lo que en las mencionadas interpretaciones, pierde el Tango para transformarse tan sólo en una Melodía?

Para responder a esta pregunta nos vemos obligados a internarnos en los atributos de la *dinámica*, cuyos intrincados dominios no se encuentran, felizmente, tan alejados de los signos escrutadores del sentimiento y de la expresión, como tan generalmente se supone.

La dinámica del Tango subsiste por sí misma; guarda su potencia e implica necesariamente una decisión emotiva que no puede tomarse de manera equívoca o irreverentemente. Requiere, en una palabra, virtudes de iniciados, y no tan sólo formar momentáneas y transitorias de cualquier expresión.

Mucho más importante que cualquier minucioso estudio que pueda realizarse, o que ya fuera realizado sobre el Tango, consideramos el hecho de que una buena parte de las manifestaciones de sus distintos estilos o tendencias, haya sido grabada en los discos de nuestra industria electrónica.

La posibilidad de oír, así fielmente, las versiones de aquellos conjuntos instrumentales o cantores que llevaron a los Estudios de Grabación, la retina de sus almas todavía impregnada de una visión popular del Tango, es realmente inestimable, para su valoración.

Pero hay algo, que lamentablemente no se habrá podido conservar. Y es todo aquello que el instrumentista en fiestas o en hora de dolor

del pueblo, pudo haber dejado librado a las virtudes de la "*improvisación*".

Y respecto a ésta, creemos necesario aclarar el sentido que en esta oportunidad damos al término, puesto que con referencia a la llamada "*improvisación*" corresponde señalar dos acepciones completamente dispares en sí. Una se refiere a quien improvisa sobre un tema dado o sobre una ciencia, sin capacitación. Puede rodearse de todos los recursos y de tranquilidad para su creación, pero no pasará de un "improvisador", en el sentido de "*usurpación de algo*", muy generalmente dado a este término.

Pero existe el "improvisador" en el cual podemos reconocer precisamente, en un polo totalmente opuesto, una extraordinaria capacitación sobre el tema correspondiente; capacitación de tan alto vuelo, que permite que, en cualquier circunstancias, o carente de cualquier bibliografía de consulta, el personaje en cuestión pueda "improvisar" brillantemente sobre la materia en la cual se ha especializado.

Este es el caso del instrumentista de Orquestas Populares, que a fuerza de una gran experiencia práctica de largos años adquirida, y también merced a una gran musicalidad, puede permitirse —lo que vulgarmente llamamos —el lujo de la "*improvisación*".

En el Tango también se ha generado, y continúa generándose, esta estirpe de instrumentistas, que no pocas veces dan grandeza a la trivialidad de las formas, e imprimen al ritmo general, al cual obedecen con un profundo sentido de autenticidad, algo que se nos figura como la peregrinación del propio yo, modesto (anónimo, diríamos mejor), desgajando un mensaje lleno de seriedad, en medio de un acontecimiento trivial como puede serlo un baile de suburbio.

Son instrumentistas a los cuales hemos oído en lugares donde menos se sospecha pudiera transitar el arte. En sus manos, el violín o el acordeón, se apartan de la sencilla diversión o puerilidad, y de pronto como si despertaran en ellos cualidades dormidas, comparten en instantes fugaces, algo de esa interioridad honda e inquietante, que, sin envejecer jamás, vive en el corazón del hombre de siglo en siglo.

Lo importante, en todos estos casos, es que el "*improvisador*" jamás se aparta del *ritmo común* encarnado en el subconsciente popular. Y esto ocurre porque en estos medios de la vida real, lejos de ser una estricta figura geométrica, el ritmo vibra ardientemente, en los horizontes interiores del conjunto de los seres.

Lo estático de su *forma* es fenómeno aparente, exterior, que suele llevar a lamentables engaños. Quienes se detengan solamente en este aspecto, reemprenderán eternamente círculos rudimenarios, preocupándose de los acentos binarios del Tango, o en otro orden de

cosas, insistiendo en el desatino de considerar a la *Sinfonía* como una *Sonata* para Orquesta.

El papel desempeñado por los "*improvisadores*" en los desplazamientos del mundo expresivo del Tango es, a nuestro juicio, muy importante, y si bien esta trascendencia no llega a alcanzar la magnitud de la influencia que en este mismo sentido ejercen los desplazamientos del sentimiento popular, podemos considerar, con algún fundamento, que el "*improvisador*" se adelanta, como un elemento conductor de avanzada, a las modificaciones que la receptividad del ambiente colectivo acepta y asimila, en las metamórfosis del espíritu de la *forma*.

En este sentido, al "*improvisador*" tal vez le asista, como intérprete de un relato humano, tanta significación como la alcanzada por la introducción sucesiva de nuevos instrumentos musicales al conjunto típico. Y si en estos últimos, podemos valorar materialmente, elementos de una renovación de registros sonoros, en aquél, encontraríamos, dentro de este complejo, el espíritu cuyo soplo ha dado vida al *barro amasado* —materia en fin, aún representada por maravillosos instrumentos— que desde entonces, y a cada nuevo reencuentro, llevará por el mundo de las modificaciones actualizantes, los sentimientos de una colectividad digna de nuestro mayor amor.



CASTO CANEL

El Tango de la Guardia Vieja

Origen, Proceso y Culminación

La palabra "Tango" es de antigua data.

Dejando de lado su aplicación al Tango Español, aquí, en Montevideo, aparece a principios del siglo XIX, con referencia a una danza negra denominada "Tambo" o "Tango".

Esta denominación luego desaparece y da lugar, a partir de 1830, a la genérica de "Candombe", que es usada para designar a ésta y las demás danzas negras. (L. Ayestarán).

También en el año 1803, en una denuncia a la Inquisición, se hace referencia a un "Son" Mexicano "nombrado el Torito, deducido del antiquísimo tango". (Carlos Vega).

Según C. Vega, ya en el siglo XVIII existía en México una danza de pareja suelta o individual denominada tango.

No nos es posible saber qué relación existe entre los hechos que señalan estos antecedentes y nuestro tango, pero nos inclinamos a pensar que en el caso de la denominación "Tambo", puede haber existido una asociación por afinidad sonora con la palabra tango, que hizo posible la sustitución, fenómeno este que muy a menudo se da en el ámbito popular.

Sería interesante saber qué relación existe entre el antiguo Son "El Torito" y nuestro primitivo tango del mismo nombre, cuya letra dice:

Aquí tienen al torito
El criollo más compadrito
Que ha pisao la población
Donde quiera me hago ver
Cuando llega la ocasión.

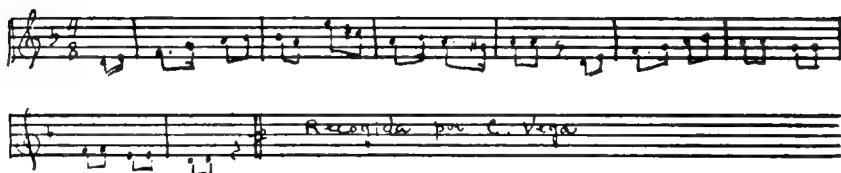
Nos inclinamos a creer que la palabra tango llegó a América con la danza española del mismo nombre; ya que si bien al Tango Español llega oficialmente al Río de la Plata en la década de 1860-70, con la Zarzuela, y es apartir de esa fecha que se inicia su influencia en el desarrollo de nuestra música, creemos que debió ser conocido con anterioridad, aunque este conocimiento no condujera a una vigencia en el terreno popular, debido a que las condiciones para que eso se produjera no se habían alcanzado todavía.

Gracias a las investigaciones de Carlos Vega se ha podido establecer un orden coherente en el dominio de la música folklórica latinoamericana, y debido a ello es que sabemos que el Río de la Plata integra el llamado Cancionero Oriental, que domina toda la costa del Atlántico hasta las Antillas y México.

Este gran Cancionero deriva del Binario Colonial y del Criollo Oriental.

Estos cancioneros presentan características melódicas y rítmicas especiales que son las que posibilitan la asimilación en forma coherente, cumplida a través de un proceso de folklorización, de las nuevas influencias que llegan de Europa a un ritmo cada vez más acelerado.

Ej. Nº 1.



Esta melodía cuya ascendencia se remonta hasta el viejo Cancionero Colonial, nos ilustra plenamente acerca de la persistencia de ciertas características rítmico-melódicas que, a través de una selección instintiva, llegan a transformarse en verdaderos tipos representativos, que definen una clara y bien determinada actitud musical.

Este tipo melódico se continúa con total vigencia, a todo lo largo del siglo XIX, recibiendo a partir del año 1870 el nombre genérico de milonga.

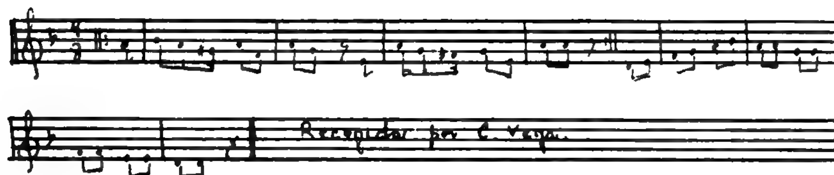
Ej. Nº 2.



En el presente ejemplo damos una melodía recogida bajo el nombre de tango. En ella podemos ver como si bien se da alguna variante particular, en lo fundamental sigue las líneas del patrón tradicional.

Es esta vieja capa folklórica la que va a alimentar al tango, estos son los patrones tradicionales en los que se va a apoyar y que hacen que el tango entronque con una tradición mayor del pueblo rioplatense.

Ej. Nº 3.



Ofrecemos ahora un tema de viejo tango muy conocido, recogido en el ambiente folklórico. Es evidente su parentesco con la línea tradicional.

Las nuevas formas extranjeras que van a influir de manera decisiva en el proceso que conduce al tango rioplatense, son: la polca, que aparece en el escenario Montevideano el 16 de noviembre de 1845; la Habanera (1860); el tango Español.

Ej. Nº 4. — (polca)



Ej. Nº 5. — (habanera)

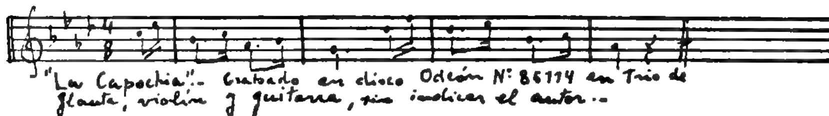


El ritmo particular de la habanera va a cobrar una importancia fundamental en el desarrollo del tango; durante un largo período, sobre ese ritmo, se va a cumplir la fórmula de acompañamiento a través de la guitarra.

De la polca, quizá la herencia mayor se cumpla al dar al tango un mayor sentido formal.

Estas formas, al llegar al Río de la Plata, se encuentran con la milonga en pleno florecimiento y, actuando sobre ella, originan un proceso de hibridación del cual nace hacia el año 1890 el tango orillero.

Ej. Nº 6.



A lo largo de los ejemplos ofrecidos hasta ahora es posible ver cómo, antes de surgir el tango propiamente dicho, ya se estaba cumpliendo todo un proceso, en el cual ya aparece implícito el tango. Advertimos, además que, ese proceso es similar al de toda música tradicional.

Aparecen motivos de orden tradicional adaptados a las nuevas circunstancias, recreados, enriquecidos a la luz de nuevas experiencias.

Vamos a ver ahora cómo el tango rioplatense, a lo largo de su período de mayor vigencia, se mueve cumpliendo las leyes de toda música creada por el pueblo; esto es: manejo de un patrimonio común que cada músico recrea a cada paso; trasmisión de ese patrimonio y del saber y de la técnica consecuente, mediante la propia experiencia, mediante la participación directa en los hechos que tienen lugar.

Al cumplirse el proceso que luego desemboca en el tango se producen también, en otros planos, cambios acordes con él.

Comprobamos así que, junto al payador tradicional, aparece cobrando cada vez mayor dimensión (año 1870, L. Ayestarán) el "milonguero", que era en el ambiente suburbano, lo que aquel en el medio campesino.

Es que poco a poco se van produciendo en forma integral las nuevas condiciones que responden a la nueva situación que no se da solamente en el campo musical, sino que se manifiesta en todos los planos de la vida rioplatense.

Posteriormente a la aparición del "milonguero" y como una consecuencia forzosa de la nueva situación, aparece el músico orillero, que ya no cantaba, sino que era solamente ejecutante, y con él las primeras orquestas de tango.

Es por intermedio del músico orillero que el tango se cumple.

Para tener una comprensión total del tango, no es posible separar el elemento formal de su expresión sonora, e incluso de una cierta actitud física en el acto de ejecución, porque en este terreno, como en toda manifestación tradicional, la forma y su externación accidental forman una total unidad.

Por esto, para alcanzar el verdadero clima del tango es necesario asistir a él en el ámbito donde se origina, allí donde brota por su propio impulso; ejecutado por músicos cuyo medio normal de expresión sea el tango y que estén totalmente identificados con su medio, con la tradición del tango.

La gestación del tango primitivo se centra al rededor de unos pocos esquemas rítmico-melódicos muy breves, que C. Vega define como células en su obra "Fraseología".

Sobre la base rítmico-armónica que desarrolla la guitarra usando la siguiente fórmula rítmica:

Ej. A



Los instrumentos melódicos, el violín y la flauta, desarrollan células del tipo siguiente:

Ej. B



Alrededor de estos modelos típicos el tango desenvuelve un pensamiento musical sintético, no discursivo.

Por ser sintética y no discursiva la actitud creadora es que se manifiesta en esas células breves de gran potencialidad rítmica, que posibilitan un tipo especial de melodía propia de esa actitud.

Por ser sintético, el pensamiento musical rehuye en esta etapa primera del tango la amplitud melódica, que viene como una consecuencia de la actitud discursiva y que conduce a otras posibilidades.

Una célula puede ser repetida uniformemente como en el ejemplo siguiente:

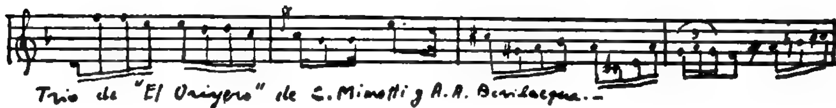
Ej. Nº 7.



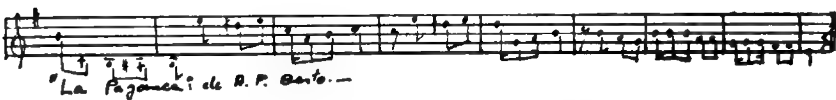
O puede combinarse con otras.

Ejs. Nº 8, 9, 10.













Como los instrumentistas de esta primera etapa tocaban "de oído", la ejecución de un tango determinado no estaba sujeta al cumplimiento estricto a que está sujeto el músico que lee música escrita.

Por esto también en el tango primitivo aparece la improvisación, técnica esta que se manifiesta por sí misma y que parece posibilitada por la libre utilización de las células básicas.

El tango no escrito posee una vitalidad mucho mayor, precisamente por no estar cristalizado por la escritura que fija definitivamente aquello que ha de ser ejecutado.

Ej. Nº 11.



Con este ejemplo ofrecemos un tango recogido por nosotros de ejecutantes cuya actitud actual es la misma que dominaba en la primera etapa a que nos estamos refiriendo.

Como la célula es usada aquí libremente, resulta una mayor vitalidad al no estar supeditado su desarrollo a llenar un número determinado de compases.

En lo que nos es personal creemos que ésta debió ser actitud corriente de los músicos del tango primero.

Al empezar a escribirse los tangos, comienzan a pesar un sen-

Los primeros tangos que fueron escritos, lo fueron por músicos que no eran los propios autores.

La escritura de los primeros tangos denuncia un criterio académico muy limitado que no respetó la originalidad rítmica y la vitalidad que el tango poseía.

Es demasiado evidente en muchos casos la necesidad de llenar un número determinado de compases, y de esta manera se ve a las nerviosas células primarias perder vitalidad en la escritura.

A su vez el tango escrito influye sobre la manera de tocar y de sentir el tango, que se manifiesta en la preocupación de aprender y de "tocarlo bien".

Esta preocupación en el correr del tiempo va a cristalizar en un tipo de tango que dependerá totalmente de la escritura.

Junto con este estado de cosas va a aparecer también el músico-compositor y, como consecuencia, un nuevo concepto del tango.

Poco a poco el tango se va individualizando, se va independizando de su herencia, tiende a borrarse su parentesco con la época anterior. Incluso es sentido como cosa distinta y opuesta a las especies folklóricas, sus hermanas mayores.

Entonces se gana en originalidad de ejecución, y si bien la creación sigue apoyándose en los patrones tradicionales, éstos no se cumplen ya tan estrictamente, manifestándose en cambio una mayor libertad melódica.

Ej. Nº 12.





"Elegante Papirusa"; de T. Roccatagliata.—

Hace su aparición, ya en este siglo, el bandoneón, y con conjuntos integrados por guitarra, bandoneón, violín y flauta, culmina un estilo. Este es el período de la orquesta de Juan Maglio (Pacho), Vicente Greco, Genaro Spósito, Quinteto Augusto, etc.

Es el momento de tangos como "El Orillero", "El Cachafáz", "El Apache Argentino", "Armenonville", y muchos otros.

Donde puede notarse la plena madurez de este estilo es a nuestro modo de ver, en algunas grabaciones del Quinteto Augusto; sobre todo en la versión del tango "La Biblioteca", "El Pensamiento", "Tilito", en las que puede apreciarse un estilo guitarrístico plenamente desarrollado acorde con el espíritu del tango. También es posible tido y una preocupación formalista.
notar la mayor cohesión del conjunto orquestal, así como también el aporte de cada instrumento al enriquecimiento del tango.

Hasta aquí el tango funciona como un todo coherente y unitario; los elementos rítmico-formales muestran una consecuencia extrema con las formas de ejecución, técnica instrumental, etc.

El esquema básico rítmico-armónico proporcionado por la guitarra, sigue todavía relacionado con las fórmulas de acompañamiento anteriores, pero ya el acompañamiento forma un complejo nuevo mucho más enriquecido al sacarse partido de las posibilidades instrumentales. Ya se ha logrado un estilo tanguero totalmente individualizado.

A pesar de que ya los tangos se escriben, su realización sigue dependiendo en gran parte del acto de ejecución con un acento de improvisación.

Cuando hace su aparición el bandoneón, en un principio es un instrumento más en el conjunto instrumental, que solamente proporciona mayor densidad al tejido sonoro; debe tener lugar un proceso de adaptación, de asimilación, para que sea posible sacar verdadero partido de él.

Nace así una técnica del bandoneón propia del tango, acorde con su expresión, a la vez que este instrumento debido a sus características, influye sobre el desarrollo del tango, naciendo de esta manera un nuevo estado de cosas; se crean nuevos tangos con características especiales, generados en esta nueva experiencia.

Un anticipo del estilo bandoneonístico lo constituye la grabación que del tango "La Sonámbula" realizara Juan Maglio; en esta versión se saca partido de las posibilidades del instrumento, habiendo algunos pasajes de total identificación del instrumento con lo que da el tango.

De acuerdo con nuestra información, esta grabación es la primera que se realizó utilizando el bandoneón como instrumento solista.

Esta nueva etapa del tango culmina, a nuestro modo de ver, en las ejecuciones de Arolas, cuyas características y originalidad cobran su más hondo significado en función del bandoneón ya maduro para el tango. Quien quiera tener un ejemplo del estilo de este músico puede hacerlo escuchando las grabaciones de los tangos "De Vuelta y Media" y "La Payanca".

El bandoneón impone una nueva utilización de los ritmos básicos del tango; estos, que antes eran realizados puramente en sentido y desarrollo melódico, son ahora creados en forma compleja. La base rítmico-armónica se aglutina con el ritmo melódico formando un todo indisoluble.

Ej. Nº 13.



Ya se pueden encontrar tangos de una gran riqueza como se puede apreciar en los ejemplos siguientes:

Ej. Nº 14.



Ej. Nº 15.



Como ejemplos de solos de bandoneón, ya un poco posteriores, pueden ser escuchados los tangos "Francia" y "Bélgica" realizados por Osvaldo Fresedo y el tango "Buen Amigo" realizado por Maffia y Laurenz en dúo de bandoneones.

En seguida del bandoneón hace su aparición el piano, que en el correr del tiempo ha de cambiar toda la fisonomía del tango.

A poco de aparecer, este instrumento comienza a sustituir a la guitarra como instrumento acompañante, hasta consumar el desplazamiento total de ésta de los primeros planos.

El proceso que debió sufrir el bandoneón para adaptarse se da con mayor razón en el piano, debido a su complejidad, y debe pasar algún tiempo antes de que se desarrolle una técnica esencialmente pianística en función del tango.

Los primeros conjuntos que adoptan el piano (la orquesta de Vicente Greco y en seguida todas las demás orquestas) muestran a este instrumento cumpliendo una función neutra que hace añorar la guitarra.

Son ejemplo de esta primera época del piano las grabaciones del tango "Los Tatos" realizada por Vicente Greco, y "El Tío Soltero" por la orquesta de Juan Maglio.

Como ilustración de este estilo primitivo pueden escucharse las grabaciones de los tangos "La Viruta" y "Empujá que se va a abrir" realizadas en solo de piano por un pianista cuyo nombre no se indica, bajo el sello Artigas, disco Nº 60704.

Ya de un estilo más evolucionado y maduro es importante la versión del tango "Argañaraz" en solo de piano de Roberto Firpo.

Debe llegarse hasta la Orquesta Loduca, con su pianista Thompson, para advertir que comienza a perfilarse un estilo pianístico acorde con el tango.

En este conjunto vemos que ya se saca partido de la percusión rítmica y tiene lugar una pulsación especial que produce un sonido original, apropiado para expresar el tango.

Vemos que la vieja fórmula rítmica de la guitarra, que el piano en sus primeros pasos había seguido en líneas generales, pierde el puntillo y se transforma en un movimiento uniforme de corcheas; los tangos se siguen escribiendo en compás de 2/4 pero lo que se marca en la realización es un compás de 4/8.

Sirven de ilustración para esta instancia las grabaciones de la Orquesta Loduca de los tangos "Chacarita", "El Consultorio", "Cara Sucia", etc. En este momento todavía se mantiene un sentido de la improvisación, cosa que rápidamente va a ser desplazada dejando paso a un sentido de mayor estructuración formal.

Poco a poco el tango se ha ido alejando de su sentido y ordenación primarios.

Un paso más y aparece la Orquesta Típica Select, conjunto orquestal totalmente coherente y refinado, cuyo plan de realización implica un sentido ordenador precursor de los conceptos modernos.

Este conjunto está integrado por Enrique Delfino al piano, Osvaldo Fresedo en el bandoneón, y Tito (así figura en las grabaciones) en el violín.

Cada uno de ellos fué un innovador en su instrumento, a la vez que en el conjunto orquestal, y puede decirse que con este conjunto el tango logra, desde el punto de vista del acabamiento orquestal, uno de sus puntos más altos.

Es para nosotros, en este momento que va del año 20 al 26, donde se logra el punto de culminación de todo un proceso. Es en este instante que el tango logra su total madurez.

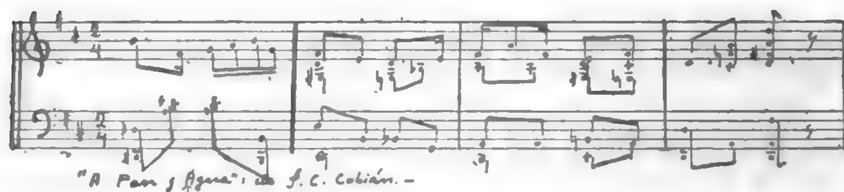
Y es a la Orquesta de Julio De Caro que corresponde el grado culminante alcanzado por el tango.

Es este conjunto el que ofrece el más grande equilibrio y sentido musicales; son ejemplares las grabaciones, entre otras, las de los tangos "Mala Junta", "Flores Negras", "De Tierra Adentro", "El Baqueano". Este es el período en que aparecen los compositores con verdadero sentido de la composición.

Su labor se cumple en el terreno de la invención melódica propiamente dicha y del enriquecimiento armónico, así como también en el campo de una estructuración formal nueva, sobresaliendo en este último terreno, como dijimos, Julio De Caro.

Se pueden citar, entre otros, los nombres de Delfino, Cobián, Maffia, Fresedo, Rizzuti, Brignolo, etc.

Ejs. N° 16, 17, 18.







"Tierra Adentro": de J. De Caro.—

Con posterioridad a este momento el tango pasa por un período de indecisión y desconcierto.

Decae en su impulso creador y vive al influjo de algunas personalidades.

Es entonces mantenido por la fuerza y el prestigio de Carlos Gardel. Se añora el tango antiguo, y es ésta la ocasión en que reaparece Roberto Firpo, ahora con su famoso cuarteto, revitalizándolo.

Firpo, partiendo de la base del tango viejo, lleva a cabo una labor de síntesis de todos sus elementos tradicionales, creando un estilo absolutamente personal y nuevo.

Son ejemplares las grabaciones de los tangos "El Apronte", "La Payanca", "La Trilla", "Champán Tangó", etc.

Dejando de lado la experiencia de Firpo, que significa una toma de contacto con el espíritu tradicional del tango antiguo, para reencontrar el tango y seguir una evolución, a partir del punto en que lo dejara De Caro, es necesario llegar hasta nuestros días, y es en estos momentos, con los problemas actuales que se han planteado los músicos de "La Guardia Nueva" en busca de una nueva expresión, que puede salir, que debe salir un nuevo camino para el tango.

* * *

DANIEL D. VIDART

Sociología del Tango

A Roberto Lagarmilla, cordialmente.

El tango, fenómeno cultural.

El rioplatense "culto" suele condenar en los círculos intelectuales de Buenos Aires y Montevideo los valores artísticos del tango. Reniega de sus letras *lunfardas* y quejumbrosas, rechaza su espíritu orillero, critica su cadencia saturada de lujuria, de guaranguería y de alcohol.

Pero ese mismo rioplatense que se siente ciudadano en una patria cosmopolita donde Bach, Purcell y Monteverdi gobiernan con delicado imperio, al hallarse en el extranjero lagrimea al escuchar "La Cumparsita" o protesta cuando un "Choclo" agringado deforma la concisa imagen solariega en los salones neoyorquinos o parisienses. Rota la censura psíquica impuesta por la simulación social, al árbol secreto del tango asoma sus raíces nostálgicas. Se olvidan las letras chabacanas, desaparece el complejo provocado por una represión intelectiva y el ritmo arrabalero se adueña del corazón desterrado de modo irresistible. Y entonces el viajero advierte que no en vano los argentinos y uruguayos han nacido en un ámbito cultural que los rodea con un cerco rítmico y gangoso, y que los obliga, sea positiva o negativa su actitud, a vivir en perpetua lidia o en perpetuo coloquio con el microcosmos sonoro del tango.

El tango es un hecho y merece ser analizado como tal. Se le puede ignorar o exaltar pero ninguna de las dos posiciones altera su tangibilidad.

El tango existe y tiene profundo arraigo en las masas urbanas y pueblerinas. Es la música popular de nuestras villas y ciudades. Es la

danza representativa del Río de la Plata. Es un integrante de la cultura regional como los cuentos de Quiroga, los tristes de Fabini o la pintura portuaria de Quinquela Martín. La cultura, en sentido antropológico, no rotula la buena educación ni la sabiduría de las *élites* sino que cubre comunitariamente las concepciones del mundo y de la vida que prevalecen en los distintos estratos de una determinada sociedad.

El tango, por lo tanto, a semejanza del *truco* y del *mate*, tiene sustancia cultural y debe ser interrogado *sine ira et studio*, como exige todo acontecer objetivo del espíritu.

Tango y folklore.

El tango que figura en el actual repertorio de las orquestas "típicas" o que integra las viejas partituras amarillentas no pertenece al dominio del folklore sino al de la música popular. El folklore, como dice Varagnac, está constituído por las creencias colectivas sin doctrina y por las prácticas colectivas sin teoría. (1)

Podrá ser el tango folklórico cuando se cumplan las condiciones tan rigurosamente expuestas por Augusto Raúl Cortazar. Para este investigador argentino el folklore "es el cúmulo de fenómenos que cumple un lento proceso de asimilación en el seno de ciertos sectores humanos que llamamos pueblo, deslindables dentro del ámbito de la sociedad civilizada contemporánea; constituye un complejo natural que tiene su manifestación en todos los aspectos de la vida popular; se adquiere y difunde por el vehículo de la experiencia, traslucida en la palabra y el ejemplo; se colectiviza y logra vigencia merced a su condición funcional de satisfacer necesidades biológicas y espirituales; adquiere la plenitud de su sentido (sea remota supervivencia o trasculturación reciente) cuando perdura, tradicionalizándose a través de generaciones y esfumándose su origen tras el anonimato de sus creadores; por fin, como resultado del proceso que se cumple con sosegado ritmo secular, aparece típicamente localizado por el inevitable influjo de la naturaleza inmediata, que sustenta y circunscribe la vida del conjunto" (2). A veces el hecho folklórico no necesita todas estas condiciones para serlo, pero valga la definición como canon exhaustivo.

El tango no es folklórico, en primer lugar, porque no es anónimo

---

(1) A.Varagnac. — Definition du folklore; París, 1938.
(2) Augusto Raúl Cortazar. — ¿Qué es el folklore?; p. 70, Buenos Aires, 1954.

y porque utiliza para trasmitirse medios literarios (en ambos sentidos, puesto que se trata de música y de letra escritas).

Cuando dentro de cien años un silbido anónimo o una guitarra puebleriana hilvanen los compases de "La Payanca" y nadie se acuerde ya de Berto ni del nombre del tango, recién comenzará, para ese tango, el venerable ciclo de supervivencia folklórica. Pero no por ello los tangos en boga entonces —esperamos que el tango tenga aún la suficiente vitalidad para atravesar una centuria— constituirán el folklore, dado que sus compositores y letristas serán conocidos y sus textos estarán impresos. Algo así, pero a la inversa, sucede con la "Baguala" indígena y la compuesta por Atahualpa Yupanqui. Aquella es folklore y ésta no.

El tango no es folklórico, en segundo lugar, porque su propia historia impide, paradójicamente, su efectiva tradicionalización. En cambio cumple con los requisitos de ser el alma mágica del *populus minuto* (funcionalismo) y de constituir una efectiva localización geográfica.

Hay un momento, sin embargo, que lo folklórico estremece al tango con su mano anónima. Es en la época de las *Academias*, cuando "el flauta" daba el tono y esbozaba el tema y los instrumentos compañeros dibujaban el cañamazo de un tango brotado a instinto pleno, a flor de piel, como un esquema de incontables noches de baile, de humo y de *taitas* sangrientos.

Denominación y origen del tango.

Pese a su relativa juventud, el tango trae a cuestas una doble carga de misterios: el de su denominación y el de su origen.

En cuanto a las etimologías de la voz tango, se han propuesto tres diferentes. Una de ellas es la de Vicente Rossi quien dice que sonó el vocablo tango en el Plata desde los tiempos de la Colonia, por ser éste el nombre que los africanos daban a sus parches de percusión. Los tangos de los negros, en esa época, equivalían a los bailes de los negros. Y agrega Rossi: "por eso, cuando pedían permiso para reunirse a candombear decían: *a tocá tangó*" (3). Tan grandes eran las bataholas que armaba la morenada en la pacata ciudad colonial que los vecinos de Montevideo reclamaron en el año 1808 ante el Virrey Elío para que pusiera coto a "los tangos de los negros".

Otra etimología, quizá originaria de la anterior, también abreva en la fuente africana: tango vendría de la voz *tang*, que en uno de los idiomas negros significa acercarse, palpar, tocar.

---

(3) Vicente Rossi. — Cosas de negros; Córdoba, 1926.

La tercera es de cepa hispánica. Tango derivaría de *tangir*, que en español antiguo equivale a tañer, a tocar un instrumento. Pero sin remontarnos al español arcaico y de este al latín *tangere* (tocar), hallamos en la actualidad que la palabra tango designa a un juego peninsular. El tango y la tanga denominan indistintamente a la pieza de madera sobre la cual se depositan las apuestas para el juego de chito, una variedad de la taba, actividad lúdica practicada tanto por los griegos clásicos como por los gauderios rioplatenses. A su vez, en Andalucía, el tanguillo es una peonza que se hace bailar con la ayuda de un látigo. Y en América indígena aparece la misteriosa palabra también. Los indios hondureños fabrican una especie de tamboril al cual llaman tango (¿por trasculturación africana?) y en Colombia se le dice así al *andullo* o rollo de tabaco.

Con lo expresado estamos solamente en el primer paso del enigma, el del *designatum*. Viene ahora el segundo, el del *denotatum*. Porque una cosa, como se comprenderá, es el origen del nombre y otra el origen de la danza.

Y sobre esta última se abren de nuevo los cuatro brazos cardinales de la duda. En efecto, ha surgido una tetralogía de posibles paternidades: la del candombe, la de la milonga, la de la habanera y la del tango andaluz.

Carlos Vega dice que los tangos andaluces, cuyas huellas zarzueleras rastreó en algunos argentinos, son los progenitores de nuestra danza popular. (Obsérvese que al referirme a los orígenes del tango hablo de danza. En una segunda etapa el énfasis recayó sobre la letra; en la actualidad prima la música).

El tango andaluz alcanzó su máxima popularidad hacia el 1855-57 y después del 80 se inició su decadencia. Sólo el carnaval, "una hendidura en el tiempo", se dignó desde entonces a resucitarlo anualmente, conjuntamente con el medio siglo de recuerdos albergado en su maleta evocadora. (4)

Vicente Rossi, en cambio, opina que el tango desciende de la milonga y que la habanera tiene también legítimos blasones en su árbol genealógico (5). Y los hermanos Héctor y Luis Bates, para armonizar las tendencias en pugna, proponen una componenda conciliadora. Para ellos el tango es el estuario de tres ríos musicales y plásticos: de la habanera recibe la línea melódico-sentimental y la pujanza emotiva; de la milonga hereda la coreografía virtuosa; del

(4) Carlos Vega. — Danzas y canciones argentinas; Buenos Aires, 1936.
(5) Vicente Rossi. — Op. cit.

candombe adopta el ritmo machacón (6). En una síntesis fonográfica Argentino Galván se ha inclinado en nuestros días por esta trilogía a la cual agrega el bombo del indio. Pero esta mezcla de habanera, milonga, cadombe y aire cordillerano me parece totalmente errónea.

La ciudad matriz del tango.

Otro motivo de discusión —completamente injustificado— gira alrededor de la presunta cuna criolla del tango. El tango es rioplatense. Pertenece por igual al Uruguay y a la Argentina, como sucediera con el gaucho. Porfiar que sea bonaerense o montevideano es cosa baladí. El concepto de área cultural, desconocido por muchos intelectuales de estas latitudes, impide toda prioridad antojadiza o patriotera.

Desde temprano hubo una ósmosis constante entre las orillas urbanizadas del río como mar. Aróstegui, el autor de "El Apache argentino", es uruguayo. Uruguayos son también Saborido, el compositor de "La Morocha" y "Felicia"; Matos Rodríguez, el muchacho que a los 17 años escribió "La Cumparsita"; Spátola, el famoso cabalista de "El 13" y "El 16".

Pero estos galones no nos autorizan para proclamar nuestra principalía. Del otro lado están Villoldo, Arolas, Maglio, Castriota, Mendizábal, Firpo, De Caro, Piazzolla, Salgán, etc. ¿Que Montevideo tuvo primero sus *Academias?* ¿Acaso antes de los *peringundines* porteños, herederos de las *Academias*, no había *canguelas* donde el tango celebraba su ruidosa primavera?

Jorge L. Borges proporciona en este sentido un claro ejemplo de subjetivismo terruñero, y lo curioso es que lo reconoce con sulfurado ademán. "El tango sediciente argentino [según Rossi] es hijo de la milonga montevideana y nieto de la habanera. Nació en la Academia San Felipe, galpón montevideano de bailes públicos, entre compadritos y negros; emigró al Bajo de Buenos Aires y guarangueó por los Cuartos de Palermo (donde lo recibieron la negrada y las cuarteleras) y metió ruido en los *peringundines* del Centro y en Montserrat, hasta que el teatro nacional lo exaltó. Es decir, el tango es afro-montevideano, el tango tiene motas en la raíz. Ser de color humilde y ser oriental son condiciones criollas, pero los morenos argentinos (y hasta los no morenos) son tan criollos como los de enfrente y no hay razón para suponer que todo lo inventaron en la otra Banda. Me responderán que hay la razón efectiva de que así fue, pero esta

(6) Héctor y Luis Bates. — La historia del tango; Buenos Aires, 1936.

chicana no satisface nuestro patrioterismo, más bien lo embravece y lo desespera". (7)

Desahogado ya de su prurito bonaerense Borges proclama entonces: "El tango es porteño. El pueblo porteño se reconoce en él, plenamente; no así el montevideano, siempre nostalgioso de gauchos". (8)

Admiro profundamente a Borges pero con todos los respetos del caso me permito decir que su afirmación configura un paradigma de chauvinismo ingenuo. A mí no me hace sufrir lo más mínimo que "Martín Fierro" sea argentino aunque su modelo remoto, "Los tres gauchos orientales" de Lussich, pertenezca a un uruguayo. Y nada me preocuparía tampoco que el tango fuese porteño hasta la médula. En el reino axiológico de los valores no cuentan el antes o el después, el mío o el tuyo, sino la encarnación de aquellos en los bienes. El tango es un valor cultural con idéntico arraigo y vigencia tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Ambas orillas del Plata le prestaron sus músicas, sus letras, sus bailarines ("¡abran cancha que baila un oriental!" decían los que sabían de cortes y quebradas en los *peringundines* porteños), sus multitudes devotas .La "Guardia Vieja" se construyó con árduos violines montevideanos y traviesas flautas bonaerenses. *Academias* de a vintén en esta Banda y *trinquetes* asentados en la otra hilvanaron los pasos de una danza incisiva y sensual. El "negro" Celedonio Flores y el "canillita" Casciani, separados por el barroso estuario, construyeron un puente *lunfardo* para vadearlo a hermetismo y sentimiento. Y cuando a Gardel, en un banquete, voces indiscretas le preguntaron por su nacionalidad, el célebre cantor se levantó y dijo: "Señores, yo soy rioplatense, como el tango".

¿Prioridad de la danza?

Se ha dicho y repetido que el tango nació como danza y que en el momento de su declinación (¿o transformación?) buscó en el *arc-boutant* de las letras un apoyo oficioso.

Fernán Silva Valdés corrobora esta opinión cuando expresa en unas décimas:

> yo no nací para el canto
> porque nací pa'bailar
> ....
> Para tangos, los primeros,
> hasta el novecientos diez;
> los que vinieron después
> son cantos con gusto a coca
> si la caña es pa'la boca
> el tango es para los pies. (9)

---

(7) Jorge L. Borges. — El idioma de los argentinos; pp. 111-112, Buenos Aires, 1928.

(8) Id. Ibid. — p. 113.

(9) Fernán Silva Valdés. — Décimas al tango de la Guarda Vieja; Montevideo, 1950.

Por su parte, Borges ya había dicho que los tangos antiguos, correspondientes a la primera época "hechos de puro descaro, de pura sinvergüencería, de pura felicidad del valor", poco tenían que ver con los de la segunda, la "solamente lujuriosa", la correspondiente al "lamentable episodio actual (escribía en 1928) de elegías arrabaleras de estudiado acento lunfardo". (10)

Sin embargo, el tango del tiempo del "jopo" cuando crepitaban las *Academias* y los *peringundines* en las noches filosas y denodadas, tenía letras. Eran letras locales, folklóricas como el propio tango primerizo; letras de grueso calibre, zafadas, nacidas en los andariveles de los bajos fondos, con olor a tabaco y a sobaco, llenas de énfasis tartajoso e intención festiva. No iban más allá de los barrios prohibidos, circulaban privadamente y todavía hoy se conservan muchas de ellas como auténticos retazos tradicionales, anónimos y funcionales de una Edad de Oro jubilosa y procaz. Un mismo tango podía tener distintas letras: todo dependía de los improvisadores que se las endosaban entre copa y copa; unos en Palermo, otros en Guruyú; aquellos en Montserrat, éstos en San Telmo.

Con verdadera emoción leí en el estudio del distinguido musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán la letra del "Ke-ko". Este tango fue cantado por los revolucionarios del Quebracho en 1885, no como marcha guerrera sino como canción de vivac, y vino desde Buenos Aires con las urbanas y orientales huestes de Arredondo.

En 1900 se populariza la letra de "Bartolo toca la flauta..." y poetas de postín, sin consultar a los compositores de "La Morocha" (1905) y "El Apache argentino" (1913), les ponen letras a los referidos tangos. Ambas composiciones purgadas de la pillería finisecular, pueden por fin hacerse accesibles a todos los ambientes.

En 1920 Juan de Dios Filiberto ofrece "El pañuelito" con música y letra a un tiempo. Y desde entonces la costumbre de imprimir la letra se generaliza. Pero esto no invalida el hecho primicial que los tangos de oro, con sus estribillos tremebundos, de "rompe y raja" como dirían los abuelos entonces mozos, no fueran a un tiempo para la boca y para los pies.

Coreografía del tango.

Lo expresado anteriormente nos pone ante el hecho plástico. El tango es evidentemente una danza, una danza orillera, de coreografía carnal, de trasfondos oscuros y gimnasia virtuosa. Se dice

---

(10) Jorge L. Borges. — Op. cit.; pp. 116-118.

—aunque no lo creo— que en un principio lo bailaban solamente los hombres. Pero si fué así, lo cierto es que muy pronto la mujer se adiestró en sus filigranas y tanto en las *Academias* montevideanas, tan bien descriptas por Vicente Rossi (11), como en los *peringundines* de nombre genovés y esencia porteña, fue el elemento complementario del danzarín malevo, del "bailarín compadrito" celebrado por el tango homónimo.

Sobre la coreografía del tango hay opiniones peyorativas y laudatorias. Para Martínez Estrada el tango es un "baile sin expresión, monótono, con el ritmo estilizado del ayuntamiento. No tiene, a diferencia de las demás danzas, un significado que hable a los sentidos, con su lenguaje plástico, tan sugestivo, o que suscite movimientos afines en el espíritu del espectador, por la alegría, el entusiasmo, la admiración o el deseo. Es un baile sin alma, para autómatas, pera personas que han renunciado a las complicaciones de la vida mental y se acogen al nirvana. Es deslizarse. Baile del pesimismo, de la pena de todos los miembros; baile de las grandes llanuras siempre iguales y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin fin, sin un destino, en la eternidad de su presente que se repite". "Anteriormente, cuando sólo se lo cultivaba en el suburbio, y por lo tanto, no había experimentado la alisadura, el planchado de la urbe, tuvo algunas figuras en que el bailarín lucía algo de su habilidad; en que ponía algo que iba improvisando" (12). Esas figuras eran el corte, la quebrada, la cepillada, la medialuna, el alfajor, el paso atrás, la sentada, el espejito, el ocho, la corrida, y otros firuletes lentos o vivaces, lascivos o artísticos, dionisíacos o apolíneos. Y es en esas figuras precisamente que Waldo Frank descubre a la más bella de las danzas populares, semejante a los bajorrelieves egipcios por sus perfiles estilizados. ¿A quien creer? ¿Al argentino que compara el tango a "un rito penoso y sin valor estético" o al norteamericano sobrecogido por su felinidad africana, por su taconeo misterioso y su hieratismo severo? Ni tan poco ni tanto. El tango es una danza representativa de un espíritu que floreció en las orillas rioplatenses y el manifiesto lúdico de un resentimiento. Es la expresión coreográfica de los tristes y los sombríos, de los que se abrazaban al tizón nocturno de la danza para inmolar allí la oscuridad diurna de sus vidas, de los *guapos* respaldados en un coraje inútil y de las *percantas* deslumbradas por el fuego fatuo del amor banal. Sus movimientos de oprobiosa elegan-

---

(11) Vicente Rossi. — Op. cit.

(12) Ezequiel Martínez Estrada. — Radiografía de la Pampa; T° II, p. 35, Buenos Aires, 1942.

cia, su estrategia ornamental, su lentitud deliberada y sus denuedos veloces traducen simbólicamente las ansias informes, las glorias deleznables, las prevalencias lastimosas de un arrabal donde, como en la selva, impera la ley del más fuerte. Es una danza sin ingenuidad y sin ilusión, estricta como la carne tarifada y escabrosa como la vida del pobre. Danza sin sexo, adjetiva en su barroquismo externo, sustantiva en su animalidad mística, el tango fue perdiendo con el tiempo la prestancia agresiva de los arrabales, se fue suavizando y civilizando, si por civilización se entiende, como dijeron los escritores franceses en un Congreso de San Paulo, "un alejamiento cada vez mayor de la animalidad" (13). Y así, con el sofisma de la domesticación a cuestas, fue recorriendo el mundo, conquistando salones con la reminiscencia de su perfume avezado y brutal. Eclipsado momentáneamente por las novelerías del bolero, del mambo, de la rumba, de la samba, su ritmo decidido se impone siempre al cabo y, en plena avalancha de danzas foráneas, cuando le llega el turno a la vieja danza de señorío *mistongo*, parece que las parejas se asomaran al sol de la música para bailar como por vez primera al compás de una danza tan iniciática como la inmortalizada por los cromagnones en Cogul o por los griegos en sus ánforas de terracota bicroma. Y cuando en tierras extranjeras lo bailan un porteño o un oriental —finamente, soterradamente, acompasadamente— las parejas de las canchas lejanas le abren los paréntesis de su admiración pues sólo los rioplatenses saben hacerlo de modo inimitable. (14)

Proceso de las letras de tango.

Si bien es cierto, como se vió más arriba, que desde un principio los tangos tuvieron letra, puede concederse que en la primera época éstas formaban el copete secundario y verbal de una música denominadora y caudalosa.

---

(13) Paulo Duarte. — Alocución de apertura de las Reuniones Intelectuales de San Pablo. (El Viejo y el Nuevo Mundo. UNESCO. París, 1956).

(14) "Todo baile recoge en su aparato externo una confluencia de lo psíquico con lo espiritual. El lento sensualismo del tango, sus figuras felinas y virtuosas, su patetismo grave y su ritmo visceral, sumados a la unción de sus bailarines, simbolizan peculiares estados de alma que se vuelcan en una danza profunda y significativa. En la coreografía del tango late el corazón del suburbio rioplatense. No es una danza fácil ni bullanguera. No es un baile adjetivo y catártico. Es un rito, una ceremonia de iniciación, un enfrentamiento con las deidades de la carne, del deseo y de la desdicha. Como en el vudú y en la macumba, el tango hechiza a las parejas, les infunde un temblor soterrado y misterioso, las hace prisioneras en el pentágono obsesivo del encantamiento y la magia". Daniel D. Vidart. El Tango y su mundo. (Suplemento de "EL DIA" Nº 1174. Montevideo, 17 de julio de 1955).

Pero con el tiempo lo que era preponderantemente una expresión coreográfica del alma orillera buscó otro centro de gravedad; hizo de la letra un carozo significativo y lo retobó con la carnadura de un fruto musical.

Cátulo Castillo explica este desplazamiento interno del énfasis del tango basándose en motivos técnicos. El tango de la "Guardia Vieja" era juguetonamente trenzado por instrumentos ágiles. Violines veloces, flautas agudas, arpas galopantes y guitarras livianas integraban aquellas orquestitas de incansables ejecutantes y el tango brotaba entonces picado como el trote de un *cuzco* callejero y vivaz como el taconeo de un *compadrito*. La letra era solamente una capa traviesa y adjetiva. Pero cuando el bandoneón y la orquesta se hacen presentes con su estudiado fraseo, la palabra cantada encuentra entonces campo propicio. A tangos lentos y morosos, letras pachorrientas, versos alejandrinos y discursos deliberados.

Comparemos la letra de "La Morocha" con la de "Atenti pebeta".

En la primera Villoldo dice con ingenuidad orillera:

Yo soy la morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población.
Soy la que al paisano
muy de madrugada,
muy de madrugada
brinda un cimarrón.

En la segunda, Celedonio Flores echa a rodar las dilatadas sílabas de su consejo rufianesco:

Cuando estés en la vereda y te fiches un *bacanazo*
vos hacete la *chitrula* y no te le *deschavés*,
que no *manye* que estás lista al primer tiro de lazo
y que por un par de *leones* bien planchados te perdés.

Cuando vengas para el centro caminá *junando* al suelo
arrastrando los *fangullos* y arrimada a la pared,
como si ya no tuvieras ilusiones ni consuelo
pues si no dicen los *giles* que te has echado a perder.

En esta segunda etapa la música se convierte en asa del lenguaje. El tango-canción entra en escena y desplaza al tango-danza. (15)

No me convencen del todo los argumentos de Cátulo Castillo. Hasta me parece que las cosas sucedieron al revés. La música se hizo

(15) Citado por los hermanos Bates en La historia del tango.

más pausada para escuchar a la palabra y el instrumento se adaptó a la voz humana.

Y la explicación es simple. Cuando el pueblo rioplatense comprobó que el tango era su *alter ego* artístico volcó en él todas las potencias simbólicas de su expresividad. La mímica y la palabra, el gesto y el pensamiento oralmente manifestado, son los medios primarios por los cuales el hombre hace a los otros hombres inteligible su ser. Esto ha venido sucediendo desde la época paleolítica: el brujo del baile del ciervo de la gruta de Trois Frères nos revela la estructura mágica de una danza propiciatoria y los registros fonográficos del Museo del Hombre de París nos ofrecen las canciones del primitivo contemporáneo. Si en el mudo y plástico dramatismo del gesto el hombre convoca a las divinidades tácitas de la especie, cuando empuña la flor natural de la palabra abre las puertas de una comunicación superior. Porque la palabra, como expresaba sabiamente Montaigne, es mitad de quien la pronuncia y mitad de quien la escucha, y, por lo tanto, se convierte en el más grande y elocuente vehículo social de la volición, el sentimiento y del razonamiento humanos.

Dentro de la modesta escala del tango sucedió lo mismo. Maduro como danza, como gesto, tuvo que apelar a la canción impresa para servir de instrumento al espíritu popular. Los letristas (jamás se les llamó poetas) fueron personajes surgidos de ese mismo pueblo o albaceas intruídos —no sería correcto hablar de intermediarios "cultos"— que desde el primer instante se identificaron con las virtudes, los defectos y las apetencias de las multitudes bonaerenses y montevideanas. La letra, publicada con la música, fué la culminación previsible de un proceso orgánico que en vez de desnaturalizar al tango-danza lo confirmó de manera definitiva y eficaz.

Clasificación de las letras de tango.

El estudio del tango como manifestación del arte popular de las ciudades rioplatenses debe ser encarado desde un cuádruple punto de vista: el musicológico, el coreográfico, el literario y el sociocultural.

El análisis musicológico ha de abarcar todo lo referente a su composición; al proceso histórico de sus distintos estilos; a los instrumentos del vivaz período de la "Guardia Vieja", de la dormilona era del bandoneón y del virtuoso renacimiento contemporáneo; a las orquestaciones y orquestas de ayer y de hoy; a sus autores, intérpretes y cantores; a las preferencias generacionales de los diferentes públicos, etc.

El análisis coreográfico comprende las distintas formas de bailar-

lo, las figuras, los atuendos de los bailarines, la evolución interna y externa de su material plástico.

El análisis literario se limita a los elementos idiomáticos del tango-canción (lengua, gramática, estilo) y tiene que aventurarse en la selva innumerable de sus letras de antaño y de hogaño, famosas u oscuras, felices o insignificantes.

El análisis sociocultural lidia en cambio con el escenario físico que lo prohijó y las formas de vida en él albergadas: la sociología del arrabal, la tipología humana de las orillas, la psicología del individuo marginal, la patología moral del resentimiento, la economía del subconsumo, la galería de los delincuentes y proclives al delito, el itinerario de los difusores del tango, las actitudes de las *élites* rioplatenses hacia sus valores estéticos y éticos etc.

Por motivos de método —ya el aspecto musicológico ha sido analizado por los anteriores estudios de Ferrer, Canel y Soriano— yo me circunscribiré al aspecto literario del tango. En las letras del mismo se esconde todo un mundo, desechado casi siempre, y que constituye una clave profunda de su ser y su quehacer en la cultura rioplatense. Clasificarlas es, naturalmente, limitarlas, coartar su espontaneidad anárquica, su camaleonismo circunstancial. Pero puede intentarse una ordenación, previniendo que en este sentido no hay recetas infalibles ni criterios absolutos, porque, a la postre, lo que interesa es la calidad del pensamiento interpretativo y no el preciosismo del andamiaje formalista.

El estudio que ofreceré se orienta hacia cuatro distintos aspectos: el lenguaje, el estilo, la elocución y la temática de las letras. Será breve por razones obvias. Espero, sin embargo, señalar ciertas pistas fundamentales que puedan rendir frutos al ser transitadas más detenidamente.

I. — *El lenguaje.*

Si se comparan entre sí a las letras de tango se advierte que no todas han sido escritas en el mismo lenguaje. Unas están pergeñadas en lenguaje popular, otras en *lunfardo,* otras en lenguajes campesino, y las menos en lenguaje "culto".

Vamos a verlas por separado.

A) *Lenguaje popular.*

Las primeras letras de tango eran orilleras y traducían con natural frescura el gracejo y capricho del habla popular. He escrito orilleras y no *lunfardas* porque existe en nuestro medio la descuidada tendencia de llamar *lunfardo* al lenguaje de los suburbios y arrabales de las grandes ciudades rioplatenses (16). Tal equiparación, en prin-

(16) Daniel D. Vidart. — Lenguaje popular y lunfardo y Ubicación idiomática del lunfardo. (Suplementos de "EL DIA" Nros. 1161 y 1159. Montevideo, 1955).

cipio, es excesiva. Y digo en principio porque algunas voces de la jerga *lunfarda* se han domiciliado definitivamente en el lenguaje popular y lo frecuentan con puntualidad cotidiana.

El *lunfardo* es una lengua especial, una parla de delincuentes, un *argot* esotérico de pícaros y ladrones. El lenguaje popular, en cambio, es la caja de resonancia donde la lengua madre recoge las voces menores que vienen al hombro del éxodo campesino, que llegan en las bodegas de la inmigración y que se acuñan en esa Casa de Moneda idiomática que es la calle. No confundir, pues. Lenguaje popular y *lunfardo* corren por cuerda separada. El lunfardo es una llave de iniciados. El lenguaje popular de Montevideo, de Buenos Aires, de Rosario, sintetiza y sincretiza, con la alquimia propia de las ciudades portuarias, los elementos lingüísticos del *hinterland* americano, de los idiomas europeos y de los *argots* del hampa criolla e internacional y con ellos mecha, pese al espantado *vade retro* de los académicos, el venerable pernil del idioma de Cervantes. El lenguaje popular trepa, como la savia, de la raíz multitudinaria a la flor de las *élites* y avanza, como una mancha de aceite, desde las orillas al corazón de las ciudades. Es un producto social, un precipitado cultural y una variedad local que rompe el lecho de Procusto de los puristas quisquillosos y llena de ecléctica miel los viejos panales del idioma. Por eso, bienvenido sea el lenguaje con giros apaisanados, con agachadas ladinas, con rezumo de arrabal y con originalidad de *canillita* cuando logra hacer retoñar sobre el solemne osario de las voces académicas el fresco malvón de la espontaneidad y de la gracia. Según Vicente Rossi, el lenguaje orillero es el habla caprichosa del criollo de los barrios que circundan nuestras metrópolis. "Y no es cualquier cosa ese humilde nativo, ni tan malo, ni tan compadre, ni tan payaso como el sainetero lo presenta; es un hábil juglar en léxico espontáneo, inspirado en su ambiente cargado de giros criollos y de los patúas del continente europeo que hacen allí su primera etapa en la conquista de América, la de la conquista del pan.

El lenguaje del orillero es de su particular inventiva; siempre gráfico, exacto en la alusión; metafórico y onomatopéyico meritísimo, siempre inclemente en la ironía; y siempre novedoso porque ese orillero es un incansable renovador de su pintoresco léxico". (17)

Van dos ejemplos de este lenguaje de *conventillo* pobre y barrio *compadrón*.

¡*Saraca* muchachos! ¡Gritemo má fuerte!
¡Uy Dió que *amarrete!* ¡Ni un cobre ha tirao!
¡Qué *bronca* muchachos! ¡Se hizo el *otario!*
¡Gritemo Pulguita: Padrino pelao!

(*"Padrino pelao"* J. A. Cantuarias).

---

(17) Vicente Rossi. — Idioma nacional rioplatense. (Folletos lenguaraces, p. 18. Buenos Aires, 1928).

Decí, por Dios, que me has dao
Que estoy tan cambiao...
No sé más quien soy.
El *malevaje* extrañao
Me mira son comprender...
Me va perdiendo el cartel
De *guapo* que ayer
Brillaba en la acción...
No vez que estoy *embretao*
Vencido y maniao
en tu corazón.

("*Malevaje*" E. S. Discépolo).

B) *El lunfardo.*

Antes de referirme concretamente a este lenguaje delictuoso quiero establecer una diferencia entre el lenguaje *lunfardo* y los versos lunfardescos.

Del mismo modo que hay una poesía gaucha, hija del ingenio y la inspiración de los auténticos payadores, y una poesía gauchesca, fraguada por los ciudadanos que a su modo interpretan la vida campesina, existe también un lenguaje *lunfardo* (pobrísimo en expresiones poéticas) y una poesía lunfardesca, escrita por los conocedores más o menos duchos de los bajos fondos.

José Gobello, profundo estudioso del *lunfardo* bonaerense, dice que cuando este lenguaje comenzó a franquear las puertas de la literatura no logró una picaresca que lo cultivara pero "al menos inspiró a las musas *rantas* del suburbio y del calabozo". Y a renglón seguido reproduce la "única poesía lunfarda" que según Benigno Lugones existía hacia 1879:

Estando en el *bulín polizando*
Se presentó el *mayorengo;*
A portarlo en *cana* vengo
Su *mina lo ha delatao.* (18)

Fernán Silva Valdés me hizo conocer unos versos que supone del 1900, los cuales traducen en términos poéticos el hecho sociológico del cambio del centro de gravedad en la trata de blancas: el *cafisho* criollo es sustituído por el proxeneta internacional, organizado y dueñ de un más "cotizable material" humano.

Ya los *tauras* de mis tiempos se acabaron;
los bailes y las *canguelas* se tuvieron que cerrar,
y las *minas* que conmigo *garroneaban*
se *piantaron* con sus *canflis* de Rosario al Paraná.

---

(18) José Gobello. — Lunfardía; p. 16; Buenos Aires, 1953.

La poesía lunfardesca, en cambio, tuvo cultores cumplidos y famosos: Carlos de la Púa (Carlos Muñoz), Yacaré (Felipe Hernández), Celedonio Flores, Bartolomé Aprile, etc., sin contar a los letristas de tango que veremos luego.

Tanto por el tema como por el decidido empleo del lenguaje *canero* los cuatro ejemplos siguientes nos darán una idea del clima espiritual de esta poética canallesca.

El lancero.

A fuerza de *canas* se volvió de línea,
pues en la mesada sacó provechosas
lecciones de *púas espianta casimbas*
cargadas, de *grilo, culata* o de *sota*.

Trabajaba de yunta, pues es el *esparo*
***ladero* que todo *lanza* necesita**
pa *embrocar* la *yuta* y darle al *otario*
un empujoncito cuando se precisa.

Y si no existieran tantos *batistelas*
y *tiras* y guardas que toman los puntos
la lanza sería un sport que rindiera
más que los *laburos* de los otros juntos.

(Carlos de la Púa; "La Crencha engrasada", p. 80, Buenos Aires, 1928).

El afane.

Fué en un *bondi*: un *ladero* y un *choriso*
Los dos van a pescar... tiran en yunta.
Y han *junao* un *fandiño* que se apunta
***Gargantada de bute*... cara e' *guiso*.**

Uno se acopla al lao y larga al piso
Un paquete con *nales* que rejunta
El *ladero*... y el *chorro* sale en punta
Pechando el *toco* porque dió el aviso.

El *gaita manya* el tiempo y se *enfarola*
Y al olor de la *guita* por si *cola*
***Bate* que a él mismo le cayó del saco.**

Y los *chorros* que buscan la *piernada*
Hacen morder al *guiso gargantada*
Que les largó unos duros por el *paco*.

(Yacaré; Versos rantifusos, p. 16. Buenos Aires s/f.).

A un muchacho que se fué

Con razón la *merza rante* que te hacía de *campana*
anda *fule* y *rechiflada* sin poderse remediar;
el *strunghe* no produce y no falta un *batilana*
que *deschave* el *chivatazo* de un *laburo* al comenzar.

Con razón las *pelandrunas* de Saenz-Peña y la Giuseppe
bigoteando tu *najuse* se las da por sollozar;
si no fuera que los *cosos* las *laburan* de *julepe*
cualquier *giorno*, *fratte-mio*, se las iba a conformar.

Chorros, taitas y malevos, elementos de avería
en las *curses* y *carpetas* te recuerdan con amor;
Sacomano al lado tuyo es un *gil* de porquería
y un *chitrulo* a la *piú bella* el *finao* Sotomayor
....

(Celedonio Flores; Cuando pasa el organito, pp. 17-18. Buenos Aires, s/f.).

El toco

—¿Cómo? ¿En tu *bobo* que hora es?
—La una y media clavada.
—Ese no sirve pa'nada;
en este son las dó y diez.

—Y hablando de todo un poco:
en ese *bobo*, ché, Lucio,
vos me jugaste muy sucio
porque no me dist'el *toco*:

La *marroca* la empeñaste
la boleta la vendiste;
vos cuent'a mi no me diste
y *a la guarda* me *rostriaste*.

Y aúra que *fulero* estoy
tengo el *bulín* que pagar,
el *trompa* se v'a *cabriar*
si la *pasta* no le doy.

—Me hacés doler la *sabeca*
con tan *fuleraso* cuento...
Mirá: no me hablés de *vento*
porque me pongo *robreca*.

—*Pucha* Lucio que sos rana.
¿Y a mí me querés *mandar?*
Pero te vi'a a *amasijar*
Aunque me *batas la cana*.

—Bueno, tomá: todos modos
yo siempre algo t'iba dar
pa que no vayas a hablar
de que yo te mande al *brodo*.

(Bartolomé R. Aprile; Arrabal Salvaje, pp. 19-20. Buenos Aires, 1938).

No son éstos, naturalmente, los únicos ejemplos de poesía lunfardesca. Pero sirven para descubrirnos el mundo avieso de esta jerga de malandrines.

El *lunfardo* es, según Miguel D. Etchebarne, "un lenguaje creado por el hampa para disimular su expresión" (19). Se trata, en definitiva, del *argot* de los ladrones. El argot a su vez, deriva de la voz *jargon* que parece provenir del griego *hieros, hiera,* y significa sagrado, secreto, exclusivo de los catacúmenos. Del *jargón* brotó la bandada de vocabularios convencionales aplicados a los oficios canallescos: la *jerigonza,* la *bribia,* la *germanía,* y el *caló* españoles; el *gergo furbesche* italiano; la *giria dos gatunos* (ladrones) brasileña; el *rotwelsch* alemán; el *cant* inglés; el *slang* norteamericano; el *calão* portugués; la *smechereasca* rumana; el *lunfardo* rioplatense. Se dice que el lunfardo es hijo del *caló* y nieto de la *germanía.* Pero como lo han demostrado Gobello y otros iniciados en este lenguaje de los bajos fondos de idioma (y de las ciudades), los ligurismos que flotan en sus aguas espesas reivindican la contribución italiana sobre todas las otras. Claro que el *caló* y la *germanía* influyeron, aunque no en el grado que se creía antes de analizar la etimología de cada palabra.

Si bien las fuentes itálicas e ibéricas alimentan generosamente el caudal del *lunfardo* finisicular, me atrevo a señalar que lo hacen bajo distinto signo.

La voces provenientes de los dialectos italianos son menos técnicas, son extraídas del lenguaje hogareño o portuario y tienen generalmente un franco cuño despectivo. Las voces originadas por el *caló* y la *germanía* revisten en cambio un carácter más abstracto, están más alejadas de la subjetividad emotiva y poseen tradición funcional.

Esquenún, pelandrún, esgunfiar, escorchar, farabute, yetatore, shusheta, bagayo, descangayado, etc., derivadas todas de dialectos itálicos septentrionales, son voces agresivas y ultrajantes. Pertencen, además, al círculo familiar y llegan al *lunfardo* de rebote, despues de haber cumplido su aclimatación americana en los barrios poblados por inmigrantes peninsulares. El *lunfardo* se vale de ellas por su invencible tendencia al hermetismo, porque necesita reforzar su débil acervo idiomático con palabras distintas a las del léxico común y porque poseen entidad defensiva y aislante. El *lunfa,* recordemos al Moneda Falsa de Florencio Sánchez, siempre está en conflicto espiritual e idiomático con los individuos que lo rodean y necesita fabricarse una muralla de desdén o de ininteligibilidad. Las voces de los dialectos italianos fueron golosamente asimiladas por la guarangueria orillera, que hizo sus pininos lingüísticos sobre los zancos de estas palabras lesivas. Hay en esta elección, quizá, un desmesurado placer

(19) Miguel D. Etchebarne. — La influencia del arrabal en la poesía culta argentina; p. 105; Buenos Aires, 1954.

estético. En efecto, estas voces groseras, mimetizadas o neutralizadas como en el caso de *belinún* por la ignorancia de su procaz significado, son siempre eficaces por su énfasis prosódico, por su sonoridad chabacana.

Los términos *lunfardos* que designan a las maniobras violentas también provienen de este rudo *patois* de marineros y labradores: *biandún*, *biaba*, *furca*, *miqueta*, *cazote*, etc., lo atestiguan elocuentemente.

La ascendencia hispano-gitana del *lunfardo*, como indiqué, es más sutil, menos detonante, casi deshumanizada. Traduce la funcionalidad de un lenguaje ajustado al oficio de *equivocar* y a los ilustres menesteres de la picaresca. Términos como *timba*, *campana*, *cabalete*, *guita*, *chirola*, *chorro*, no recalaron en el lenguaje hogareño sino que se trasmitieron deliberada y directamente de una generación antigua de *ratas* ibéricos a una joven generación de *lunfas* rioplatenses.

Las propias voces que rotulan a las faenas sangrientas han perdido su halo emocional para convertirse en traviesas metáforas o en displicentes despistadoras: *vaivén* es el cuchillo, *caldosa* es una trompada que provoca hemorragia nasal, la voz *caramayolé* más parece designar a un baile gitano que referirse a un *amasijo* despiadado.

El *lunfardo* y el tango corrieron en la primera época por sendas distintas. Hay, es cierto, algunas letras mechadas con palabras hamponas, pero no es esto la regla general. Cuando el tango sale de los *trinquetes* y gana el centro de las ciudades, entonces su voz se transforma extrañamente. Ya no es el suyo un canto chusco sino un empedernido afán de simular la problemática del *ambiente*, los vicios del cabaret y la psicología de los rufianes. Los letristas recurren entonces al *lunfardo*, se hacen deliberadamente herméticos, sustituyen el acriollado lenguaje orillero por la parla de una secta delincuente, se complacen en describir situaciones sinuosas y perversas.

Y esto provoca un fenómeno hasta ahora poco advertido: el *lunfardo*, merced a la inserción en las letras de tango que cantarán todos, salta del burladero de un círculo limitado a la arena innumerable de la multitud. Remodela entonces el lenguaje popular, insuflándole un aliento oblículo y canallesco. (20)

La novedad, naturalmente, agradó. Las palabras cabalísticas del hampa, empleadas por quienes querían ser hampones con su imaginación calenturienta de muchachos *ranas*, cautivaron a las mentes sencillas. El tango de la segunda época, pues, en lugar de recoger las voces prefiguradas por el pueblo crea un estilo lingüístico peculiar. Es el trampolín del *lunfardo* e influye decisivamente en el habla

---

(20) Daniel D. Vidart. — Etica y estética del tango. (Suplemento de "EL DIA" Nº 1168. Montevideo, 1955).

urbana del Río de la Plata. Y los términos utilizados por esta promoción son a veces tan especializados e iniciáticos que se repite lo sucedido en la antigua Roma con los cantos de los Hermanos Arvales, quienes recitaban letanías cuyo sentido era ignorado por haberse perdido la memoria del significado de las palabras.

Las letras *lunfardas*, aparentemente, constituyen un aspecto adjetivo del tango, pues atraviesan como una intrusión lingüística los sedimentos de una vasta estratigrafía de temas. Pero por su especialización restringen, al cabo, los asuntos y en ellas afloran los conflictos de una sociedad y de una psiquis marginales. Dime como hablas y te diré quien eres podría decirse remedando la actitud de Benedetto Croce ante la consustanciación de los valores estéticos y éticos del lenguaje. El tango de letra *lunfarda* brilla en la caricatura satírica, se adelgaza en la evocación del barrio orillero, rebota en el improperio del alma despechada, zumba agriamente en la protesta del hombre residual, deletrea con pulcritud el abecedario de la guaranguería.

Estas letras se complacen en el empleo tortuoso y oscurecedor del lenguaje *canero*. Algunas traicionan, como Cervantes decía, el hipo y sudor poéticos de los autores, empeñados en aparecer como *enfants terribles*. Otras, espontáneamente logradas, traducen un ejercicio feliz de las facultades versificadoras.

El acento *lunfardo* se estremece con la nostalgia de Contursi en "Ivette" y "Champan Tangó", repica con picardía en "Qué querés con tu elegancia", campea en "Corrientes y Esmeralda", estalla agresivamente en "Farabute", fluye con despechado empeño en "Mano a mano", evoca un ayer triunfal en "1 y 1", se carga de sarcasmo en "Ché Bartolo" y halla su expresión más denodada en "El ciruja". No se puede agotar la lista con estas menciones. Sería parcial e injusto. Vienen a mi memoria "Yira-Yira", "Barajando", "Flor de fango", "La biblioteca", "Vea-vea", "La *percanta* está triste", "Todavía hay *otarios*", "Estampilla", "Mala entraña", "Te fuiste jajá", etc.

De todos estos prototipos letrísticos "El ciruja" es la quintaesencia, la flor *lunfarda* más expresiva y capitosa. Ofrezco a continuación la letra y diligencio de inmediato la "traducción" de este famoso tango de F. A. Marini.

El ciruja.

Como con *bronca y junando*
de rabo de ojo a un costado
sus pasos a encaminado
derecho p'al arrabal.
Lo lleva el presentimiento
de que en aquel potrerito
no existe ya el *bulincito*
que fue su único ideal.

Recordaba aquellas horas de *garufa*
cuando *minga* de *laburo* se pasaba,
meta *punga*, al *codillo* *escolaseaba*
y a los *burros* se ligaba un *metejón*...
Cuando no era tan *junado* por los *tiras*
la *lanceaba* sin tener el *mangiamiento*,
una *mina* le *solfeaba* todo el *vento*
y jugó con su pasión.

Era un *mosaico* *diquero*
que *yugaba* de *quemera*,
hija de una curandera
mechera de profesión.
Pero vivía *engrupida*
de un *cafiolo* *vidalita*
y le pasaba la *guita*
que le *shacaba* al matón.

Frente a frente dando muestras de coraje
los dos *guapos* se trenzaron en el *bajo*
y el *ciruja* que era listo para el tajo
al *cafiolo* le cobró caro su amor.
Hoy ya libre'e la *gayola* y sin la *mina*
campaneando un *cacho'e* sol en la *vedera*
piensa un rato en el amor de la *quemera*
y solloza en su dolor.

"El ciruja" es un tango retrospectivo. Describe el retorno, después de una larga estada en la cárcel (la *juiciosa*, *la gayola*, el *estaribeli*, la *cana*, la *cufa*, la *cafúa* o la *canasta*, según otras sinonimias *lunfardas*) de un ave de pico encorvado y garra aviesa a su campo habitual de acción... y de pasión. *Ciruja* es un apócope de cirujano y tiene dos sentidos. En el primero es el que recoge huestos en la quema (21), el que despoja a los basureros de sus trofeos comerciables según confirman Bartolomé Aprile (22) y R. González Tuñón (23); en el segundo es el diestro en el cuchillo, el *visteador* y *abarajador* capaz de hacer toda una escala entre la marca y el *barbijo* mortal. Pero este "cirujano" es también un pillo, un *gavión*, un personaje de hábitos antisociales.

La *bronca* (rabia) no existe en el ciruja. Parece que la tuviera, pues el empaque del *compadre* y el recuerdo de la perdida felicidad así lo reclaman. Y ese *junar*, ese mirar inquisitivo de rabo de ojo define notablemente el ánimo intranquilo y siempre vigilante del pajarraco orillero.

Mientras tanto recordaba aquellas horas de francachela, cuando pasaba sin trabajar, hurgando en los bolsillos de los distraídos (meta *punga*), perdiendo a los anipes (al codillo *escaloseaba*), concurriendo

---

(21) José Gobello. — Op. cit.; p. 78.
(22) Bartolomé Aprile. — Arrabal Salvaje; p. 12; Buenos Aires, 1938.
(23) Raul González Tuñón. — Tangos; Buenos Aires, 1952.

a las carreras de caballos para dejar su dinero en las pata de una "fija" que al cabo fracasaba. Entonces no era tan filiado por los policías y robaba sin haber sido identificado, pero una mujer le extraía toda la plata y al fin lo traicionó.

Era ésta una moza que presumía de su valer ante los hombres, hija de un curandera que robaba en las tiendas y pasaba al "mosaico" los productos del robo para que los vendiera a un reducidor. Pero, a su vez, vivía con el seso sorbido por un proxeneta de palabra meliflua y engañosa que se quedaba con el dinero que ella extraía con cuentos al ciruja perdonavidas. Sin embargo llegó la hora de la verdad, pelearon los guapos, murió el *cafiolo* y el ciruja fue "guardado" en la cárcel. Libre ahora, mira un rayo de sol en la vereda, piensa un rato no más en el amor perdido y, hombre al fin, solloza amargamente.

C) *Lenguaje campesino.*

El primitivo lenguaje orillero tenía mucho más de lenguaje rural que de jerga cosmopolita. No estaba agobiado por el fardo itálico, ni por el esoterismo del caló, ni por la técnica multiplicadora del *vesrre.* Por eso los primeros tangos se complacieron con las letras de cuño rural y, de tiempo en tiempo, este lenguaje floreció en versos inolvidables. Pero separemos el tema campesino de su tratamiento. Tangos con resonancias gauchescas son una cosa y con lenguaje gauchesco, otra. Y en ambos el resultado es desteñido, híbrido, poco convincente.

El habitante de las orillas urbanas no era más un gaucho ni un paisano, aunque llevara a cuestas el destituído fantasma de un campo ancestral. Como sus antepasados vivía en ranchos (más sumarios y destartalados que los de tierra adentro), era afecto a la guitarra, al canto, al trago, a la *timba,* y desdeñaba sistemáticamente el trabajo, calificado de *yugo* por su mentalidad metafórica. Sus largos ocios estaban dedicados al ensimismamiento indígena, a la coreografía afroamericana y a la chulería andaluza (y universal). Perdido el caballo, y con él su concepto espacial de la libertad, el orillero intuía oscura y agresivamente su calidad de paria, su condición frustrada de inmigrante en la zona urbana de su propia patria. Y entonces, mientras construía su filosa epopeya de cuchillos y *bailongos,* evocaba de tanto en tanto la mitología del ayer. Pero esta evocación era adjetiva y convencional.

El tema campesino surge en "El irresistible" de Regueiro:

> Yo soy la china campera
> que ama la dulce guitarra.

El lenguaje, en cambio, se manifiesta en "A la luz de un candil"

de J. N. Navarrine:

Mi china fué malvada, mi amigo era un sotreta
mientras yo fuí a otro pago me basurió la infiel...

Y en "Cruz de palo", de Cadícamo es más preciso todavía:

Juntito al arroyo besao por los sauces
y poblao de flores, de pasto y de luz...

D) *Lenguaje "culto".*

Los lingüistas denominan lenguaje "culto" al utilizado a los elementos superiores de la sociedad, concediendo a la cultura una valoración clasista. La denominación es poco feliz. Se trata del lenguaje de las *élites*, de la *intelligentsia*, pues la cultura en su sentido amplio abarca todas las manifestaciones ideológicas y todos los estratos sociales de una nación. Ya lo dije y nunca me parece redundante repetirlo, pues este error es antropológicamente muy grave.

El lenguaje "culto" no es cosa frecuente en las letras de tango. Trascendida la etapa ingenua de los *peringundines* y superado el ciclo *lunfardo* del cabaret, el tango se convierte en el amplio receptáculo de la inspiración popular. El lenguaje, pese a ciertas recaídas herméticas se aclara; los temas se multiplican; el funcionalismo cultural se va precisando con definido sesgo. Como el corrido mexicano el tango es ahora un comodín que expresa las alegrías, las tristezas, las inquietudes, las chabacanerías y los prejuicios del vulgo. Las letras cantan a todas las instancias de la complejidad vital; la civilización de masas asoma en ellas su proa maciza y plasma, de modo sumario pero total, una ética, una estética, una sociología, una axiología y una metafísica populares.

Entre los letristas con alto vuelo poético y decidido empeño por dignificar al tango, deben considerarse a Le Pera, Manzi, Cátulo Castillo, etc. Este último nos ha dejado en "La cantina" todo un paradigma:

Ha plateado la luna el Riachuelo
y hay un barco que vuelve del mar
con un dulce pedazo de cielo,
con un viejo puñado de sal.
Golondrina perdida en el viento
por qué calle remota andará
con un vaso de alcohol y de miedo
tras el vidrio empañado de un Bar.

II. — *El estilo de las letras de tango.*

Del estilo ha dicho G. A. Bécquer que es "el anillo que sujeta el mundo de la forma al mundo de la idea" y se han practicado

múltiples clasificaciones para estudiarlo. Por su asunto puede el estilo ser bello, sublime, patético, gracioso, fino, delicado, etc.; por su aire temporal, antiguo, moderno o contemporáneo; por el aliento de su envergadura, cortado o periódico; por su contenido, dramático, lírico, cómico y humorístico.

No es el momento de hacer trabajosos escarceos. Ateniéndonos solamente al contenido de las letras podemos, provisionalmente, agruparlas en cuatro estratos conceptuales: dramáticas, líricas, humorísticas y cómicas.

a) *Letras dramáticas.*

En estas letras se mezcla los subjetivo con lo objetivo para que el auditor se conmueva con el riguroso planteo de los temas. Proporciono ejemplos de distintos climas:

Si se salva el pibe, si el pibe se salva
vas a ver la farra que vamos a dar.

(*Si se salva el pibe.* C. Flores).

Esta noche para siempre terminaron mis hazañas
Un *chamuyo* misterioso me acorrala el corazón,
Alguien chaira en los rincones el rigor de la guadaña
Y anda un algo cerca'el catre olfateándome el cajón.

Los recuerdos más *fuleros* me destrozan la *zabeca*:
Una infancia sin juguetes, un pasado sin honor,
El dolor de unas cadenas que aún me queman las muñecas
Y una *mina* que arrodilla mis arrestos de varón.

(*Como abrazado a un rencor.* A. Podestá).

b) *Letras líricas.*

En lo lírico priva lo subjetivo, estimulado poéticamente por la emoción y la sensibilidad:

Entonces tú tenías dieciocho primaveras,
Yo veinte y el tesoro preciado de cantar...
En el colegio adusto vivías prisionera
Y sólo los domingos salías a pasear.

(*Misa de once.* A. Tagini).

c) *Letras humorísticas.*

Dice bien Luis A. Sánchez que en lo humorístico se mezcla lo

jocoso a lo patético y que todo humorista es un lírico contrahecho (24). Hay letras de tangos cargadas de este humor que atraviesa como un relámpago doloroso las nubes de la risa, tales como la de "Esta noche me emborracho" de E. S. Discépolo:

Sola, *fané*, *descangayada*,
la ví esta madrugada
salir del cabaret.

d) *Letras cómicas.*

Estas tratan solamente de divertir. Lo ridículo y lo burlesco campean en ellas con intensidades distintas, según los propósitos y las situaciones.

Lo ridículo aflora en la trama de "Chorra", el celebrado tango de Discépolo:

Si hace un mes me desayuno
Con lo que he sabido ayer
No es a mí que me *cachaban*
Tus rebusques de mujer...
Hoy me entero que tu mama
"Noble viuda de un guerrero"
Es la *chorra* de más fama
Que ha pisao la Treinta y tres.
Y he sabido que el "guerrero"
Que murió lleno de honor
Ni murió ni fué guerrero
como me *engrupiste* vos.
Está en *cana*, prontuariado
Como agente e'la camorra,
Profesor de cachiporra
Malandrían y estafador.

Lo burlesco centellea en cambio en la letra que Cadícamo hizo para "Al mundo le falta un tornillo":

Todo el mundo está en la estufa,
Triste, amargo, sin *garufa*,
Neurasténico y cortao...
Se acabaron los robustos...
Si hasta yo que daba gusto
Cuatro quilos he bajao...
Hoy no hay *guita* ni de asalto
Y el puchero está tan alto
Que hay que usar el trampolín...
Si habrá *bronca*, crisis y hambre
Que el que compre diez de fiambre
Hoy se *morfa* hasta el piolín.

---

(24) Luis Alberto Sánchez. — Breve Tratado de Literatura General; Santiago de Chile, 1936.

III. — *La elocución en las letras de tango.*

La elocución que, según el Diccionario de la Academia, es "la manera de hacer uso de la palabra para expresar los conceptos" se ciñe a las tres formas clásicas y habituales: narración, descripción y comunicación.

La narración es dinámica:

> Las notas plañideras de roncos bandoneones
> estremecen las almas de ensueño y de emoción;
> *pebetas taconeras, malevos compadrones,*
> se pierden en los cortes de un tango dormilón.
>
> (*Un año más.* A. Casciani).

La descripción es estática y puede ofrecer una pintura de lugares (topografía), de personas (prosopografía) o de caracteres (etopeya). Van ejemplos:

a) *Topografía.*

> Tenía aquella casa no sé que suave encanto
> en la belleza humilde del patio colonial,
> cubierto en el verano por el florido manto
> que hilaban las glicinas, la parra y el rosal...
>
> (*Marioneta.* A. Tagini).

b) *Prosopografía.*

> Picao de viruela, bastante morocho,
> encrespao el pelo lo mismo que mota,
> un hondo barbijo en su cara rota,
> desfigurao todo su *escracho.*
>
> (*El tigre Millán.* F. Canaro).

c) *Etopeya.*

En la descripción de caracteres las letras de tango ofrecen toda una palpitante galería de tipos humanos: "Niño bien", "Mala entraña", "El que atrasó el reloj", "Haragán", "Estampilla", "Cogote", "Cachadora", "Micifuz", "Milonguita", "Pan comido", "Callejera", "El rey del cabaret", "Maula", "Galleguita", "Muñeca Brava", "Can-

chero", etc. Elijo solamente el gracioso e infeliz "Garufa" de Roberto Fontaina y Víctor Soliño, dos famosos letristas uruguayos:

Del barrio "La Mondiola" sos el más *rana*
Y te llaman "Garufa" por lo *bacán*.
Tenés más pretensiones que bataclana
Que hubiera hecho suceso con un *gotán*.
Durante la semana meta *laburo*,
Y el sábado a la noche sos un dotor,
Te encajás las polainas y el cuello duro
Y te venís p'al centro de *rompedor*.
....
Caés a la *milonga* en cuanto empieza
Y sos para las minas el *vareador*
Sos capaz de bailarte La Marsellesa,
La Marcha Garibaldi y El Trovador.
Con un café con leche y una ensaimada
Rematás esa noche de bacanal,
Y al volver a tu casa de madrugada
Batís: Yo soy un *rana* fenomenal.

La comunicación, finalmente, sólo cuenta con el elemento monologante de un interlocuteor que se dirige al atento y anónimo público de tangueros ensimismados. Se supone la existencia de ese auditor implícito, de ese dialogante potencial que atiende las palabras del que lo interpela. Esta es la forma más habitual de las letras de tango. Sus variedades cubren una extensa gama:

1) Interrogación: "¿Qué te pasa? ¿Desengaños que has sufrido? (*Intimas*).
2) Imprecación: "Maldito seas Palermo, / me tenés *seco* y enfermo, / mal vestido y sin *morfar*". (*Palermo*).
3) Invocación: "Madre mía, acógeme en tu pecho". (Quejas del alma).
4) Petición: "Ché Bartolo, / como *reo* yo te pido / que dejés el apellido / de aquel noble genovés". (*Ché Bartolo*).
5) Evocación: "En mis horas de fiebre y de orgía, / harto ya de placer y locura, / yo pienso en tí patria mía / para calmar mi amargura". (*Buenos Aires*).
6) Consejo: "De mañana al levantarte no pisés con el izquierdo / y ladiate a la derecha cada vez que estornudás. / Si con esto no te pasa / comprá veinte de cianuro, / y en un día martes trece, / el *olivo* te tomás". (Fierro Chifle).
7) Acusación: "*Fayuto*, sos un *fayuto derecho*. (*Fayuto*).
8) Confesión: "Rencor, tengo miedo / que seas amor". (*Rencor*).
9) Conminación: "Ché, fresco de Goya, / rey del *apoliyo*, / sacudí el altiyo / y andá a trabajar". (*Hambre*).

Las situaciones no se agotan, naturalmente, con estos ejemplos.

IV) *El tema de las letras de tango.*

Es quizá por este parágrafo que debí comenzar estos esquemas que, por lo extensos, piden ya punto final. Pero como volveré sobre el asunto en una obra amplia que versa sobre la *taitería*, el *lunfardo*, las orillas y el tango como tetralogía cultural ("Sociología del suburbio rioplatense" será su título), adelanto los lineamientos básicos de la clasificación que adoptaré en la misma.

1) *El tema campesino.*

a) Hechos y personajes de la vida rural;
b) el mundo erótico;
c) el duelo criollo;
d) la filosofía y el saber de *folk;*

2) *El tema orillero.*

a) La presencia suburbana: las orillas, el barrio, el arrabal;
b) la evocación del barrio;
c) tipología orillera y arrabalera: *taitas*, *paicas*, *lunfas*, personajes menores (el italiano en el tango y en la realidad sociodemográfica, etc.);

d) el *bailongo;*

e) heráldica orillera: el *funyi*, el puñal, los *leones*, el farolito, el patio del *conventillo*, las esquinas, el boliche, el *bulín*, la *catrera*, etc.

3) *El tema urbano.*

a) Calles de la ciudad;
b) sucesos de la ciudad;
c) arquetipos humanos de la ciudad;
d) el puerto y su mundo (los muelles, las cantinas, los personajes);
e) la evocación melancólica de la ciudad;
f) el carnaval;
g) los trabajos y los días

4) *El tema amoroso* (el tango sentimental).

A) El amor fiel: la madre, la novia, el dulce hogar, los hijos.
B) La pena de amor.
C) La traición de amor (actitudes ante el *espiante*):
   a) traición y venganza;
   b) traición y nostalgia;
   c) traición y perdón;
   d) traición y regocijo;
   e) traición y alcoholismo.

D) La seducción.
E) El abandono.
F) Amor y amistad.

5) El *ambiente*.

A) Tipología femenina:

   a) el auge *milonguero* y la brevedad de la gloria;
   b) la *deca* de la mujer galante y su secuela.

B) Tipología masculina: el bailarín *compadrito*, el muchacho *rana*, el mujeriego, el *canfli*, el *bacán*, el *otario*, el *miché*, el *caralisa*, el *guapo* venido a menos, la vejez del calavera.
C) Descripción de la milonga y su falso oropel.
E) Los vicios: alcohol, estupefacientes, etc.

6) *El tema satírico* (tango *cachada*).

a) Crítica de costumbres;
b) crítica de personas y caricatura de caracteres;
c) crítica de situales vitales.

7) *El tema lúdico*.

a) Los prototipos: el *escolaseador*, el *burrero*, el *quinielero*, etc.;
b) la *timba*: naipes, carreras, quinielas, ruleta;
c) los deportes: el fútbol, el box.

8) *El tema filosófico* (el tango *weltanschauung*).

A) Filosofía general de la vida y actitudes espirituales:

   a) amargura, tristeza, dolor;

b) cinismo;
c) destreza y *cancha;*
d) agresividad;
e) guarangueria;
f) despecho;
g) desengaño;
h) indiferencia;
i) olvido;
j) soledad.

B) Actitudes ante la muerte.
C) Valoración del presente: el *carpe diem* y la axiología cotidiana.
D) Evocación del dorado ayer; nostalgia, recreación, retorno.
E) Presencia y ausencia de Dios.

9) *El tema social.*

a) Explotados y explotadores;
b) miseria y hambre;
c) la huelga;
d) la *gayola.*

10) *El tango como tema.*

A título mostrativo desarrollaré un solo tópico, el del *ambiente,* para que se aprecie cómo es posible una sociología de las letras del tango.

Esbozo de un tema: el "ambiente".

En las grandes ciudades del Río de la Plata la voz *ambiente* posee un significado peculiar. Equivale a mal ambiente, a escenario de largas noches de *bailongo* y alcohol, a peripecia *milonguera.* En el *ambiente* del prostíbulo, del cabaret, de la carpeta y del vicio desembocan los melancólicos tributarios de la nocturnidad y del delito, toda esa tipología de hombres y mujeres que las letras de tango describen con morosidad incisiva y potenciado acierto.

Tango y *ambiente* son el anverso y el reverso de una misma moneda vital. Nacido en *Academias* y *peringundines* el tango soportó una infancia azarosa y una juventud tronada. No tuvo, como otras danzas, el arrullo bucólico de la fiesta aldeana, sino que sus primeros vagidos se estiraron entre el humo espeso y los perfumes turbios de una sociedad marginal.

Su peregrinación desde el suburbio al centro fué cristalizando

cronológicamente, a lo largo de las letras, las distintas acentuaciones conferidas al *ambiente*. En un principio se le cantó al pequeño mundo de la *mishiadura* arrabalera, sin mentarla de modo axiológico; luego, entre el 1920 y 1935, aproximadamente, se celebran las glorias y se deploran las miserias del cabaret lujoso encarnadas en los personajes de ese reino simulatorio.

Los letristas de este último período, en vez de tratar el tema con objetividad traviesa —tal como lo hacían los finiseculares— tiñen sus versadas con el múrice de la moralina. Describen el oropel de esa vida mentida, lamentan la caída de "las almitas torturadas" en el vértigo de la *milonga* y amenazan a los hombres y mujeres del *ambiente* con un sombrío futuro y una desdicha sin posible remisión. Los argumentos normativos empleados son ingenuos y sin complicaciones filosóficas: la juventud disipada, el hogar nostálgico, la viejecita abandonada, el deber olvidado, el honor perdido, etc.

Pero entremos en el directo manejo de los ejemplos para hacer más tangible la teoría tanguística del *ambiente*.

Los tangos de esta categoría se refieren, bajo un común denominador, a tres subtemas fundamentales: la tipología femenina, la tipología masculina y la *milonga* propiamente dicha.

Dentro de la tipología femenina existen dos grandes categorías: la del auge milonguero y la de la *deca*.

El auge milonguero ensalza los fastos de la vida galante. La humilde muchacha del arrabal, enceguecida por las luces del centro y por el brillo de las joyas, se pierde en los remolinos del "lujo y del placer":

Te acordás *milonguita*, vos eras
la pebeta más linda e'Chiclana,
la pollera cortona y las trenzas,
y en las trenzas un beso de sol.
....
Esthercita!...
Hoy te llaman *milonguita*,
flor de lujo y de placer,
flor de noche y cabaret.
Milonguita!
los hombres te han hecho mal
y hoy darías toda el alma
por vestirte de percal.

(*Milonguita*. M. Linnig).

De igual manera, en "El Zorro Gris", F. García Giménez compara

el pasado sencillo de la muchacha de arrabal con el presente fastuoso de la *milonguera*:

Al fingir carcajadas de gozo
Entre el oro fugaz del "champán"
Reprimías adentro del pecho
Un deseo tenaz de llorar.
Y al pensar entre un beso y un tango
En tu humilde pasado feliz
Ocultabas las lágrimas santas
En los pliegues de tu zorro gris.

En "Flor de Fango" Pascual Contursi es menos sensiblero y más expeditivo. Plantea las cosas con crudeza y no se va por las ramas del suspiro. La mujer no cae arrastrada por los hombres sino por la propia gravitación de su alma. Al determinismo social de la pobreza y de la ignorancia opone al fatalismo calvinista de los predestinados:

Mina que te *manyo* de hace rato,
Perdonáme si te *bato*
De que yo te vi nacer.
Tu cuna fué un conventillo
Alumbrado a kerosén.
Justo a los catorce abriles
Te entregaron a las *farras*
Las delicias de un *gotán.*
Te gustaron las alhajas,
Los vestidos a la moda
Y las farras de champán.

De igual modo Celedonio Flores increpa a la ex Margarita y actual Margot su oscura vocación por el "*ambiente*":

¡Son mentiras! no fué un *guapo* haragán y prepotente
Ni un *cafiolo* veterano el que al vicio le largó:
Vos rodaste por tu culpa y no fué inocentemente;
Berretines de bacana que tenías en la mente
Desde el día en que un *manate* de *yuguillo* te afiló.

Sin embargo Celedonio no puede evadirse de la protesta lacrimosa y el manido comodín de la madre que en el arrabal sigue dando vueltas a la triste manivela de la existencia:

Te las das con los *otarios* a tirarte de *bacana*
a un lujoso reservado del Petit o del Julien,
y tu vieja, pobre vieja, lava toda la semana
pa' poder parar la olla con pobreza franciscana
en el triste conventillo alumbrado a kerosén.

Obsérvese, al margen del tema ético, como ciertas muletillas y giros idiomáteicos, emigran de autor en autor: el conventillo "alumbrado a kerosén", los triunfos pasajeros, etc. El recuerdo de un pa-

sado honesto está a veces sustituído por la amenaza de un futuro catastrófico. En "¡Ché Papusa, oí!" Cadícamo advierte:

¡Ché papusa, oí!
como surgen de este tango los pasajes de tu ayer,
si entre el lujo del *ambiente*
hoy te arrastra la corriente
mañana te quiero ver...

De la misma manera, en "Muñeca Brava", el tema del *carpe diem* transparenta una visión desolada del mañana:

Meta champán que la vida se te escapa
Muñeca brava, flor de pecado;
cuando llegués al final de tu carrera
tu primavera verás languidecer.

Pero el más terminante en este sentido es el propio "Cele" Flores quien, en su famoso tango "Mano a Mano", presenta sin eufemismos el porvenir de la que con "el mate lleno de infelices ilusiones" se entrega a la vida disipada del cabaret:

Y mañana cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en tu pobre corazón.

Ya con este sombrío presagio se dibuja la segunda etapa del atormentado tránsito de la mujer "alegre". Al período de auge sucede inevitablemente el de la *deca.* Uno de los tangos que con más patetismo ha señalado la declinación de la belleza y de la juventud, y por ende del triunfo milonguero, es "Esclavas Blancas", de Pettorosi.

No comprendés *milonga* que vos pasás la vida
en una farsa alegre.
Donde se necesita para conquistar hombres
eterna juventud.
Pero... los años pasan dejando sus recuerdos,
recuerdos muy ingratos.
Y cuando vieja y fea te miren tus amigos
verás que ingratitud...

La visión del futuro trágico se precisa. E irrumpe entonces otra familia de letras: las que se refieren concretamente a la derrota de la *grela.* Cadícamo, en "Vieja Recoba", ensaya un ademán conmovido, lleno de conmiseración pesarosa:

Vieja Recoba
Rinconada de su vida
la encontré sola y perdida
Como una muestra fatal.
La mala suerte
Le jugó una carta brava.
Se le dió vuelta la taba,
La vejez la derrotó.
Vieja Recoba, si vieras cuanto dolor.

Yo la he visto cuando moza ir tejiendo fantasías
Con sus sueños de altos vuelos y sus noches de champán.
¡Pobrecita! quien pensara los finales de sus días
Y en la trágica limosna vergonzante que hoy le dan.

A veces aflora en las letras una reminiscencia exótica. Tal sucede con "Madame Ivonne", la francesita del viejo Montmatre que un día se vino al Plata tras el parpadeo de la Cruz del Sur:

Ya no es la *papusa* del Barrio Latino
ya no es la *mistonga* florcita de Lis...
ya nada le queda... ni aquel argentino
que entre tango y mate la alzó de París.

Pero la pintura despiadada de la *deca* fué realizada por el poeta popular más representativo de la filosofía de la destrucción y del pesimismo. Enrique Santos Discépolo en su inolvidable tango "Esta noche me emborracho" nos ha legado esta pintura tremenda de la *garaba* venida a menos:

Sola, *fané, descangayada,*
la vi esta madrugada
salir del cabaret;
flaca, dos cuartas de *cogote*
y una percha en el escote
bajo la nuez;
chueca, vestida de *pebeta,*
teñida y coqueteando
su desnudez...
Parecía un gayo desplumao
mostrando al compadrear
el cuero picoteao...

De la compulsa y estudio de todas las letras anteriormente transcriptas se comprueba que un sostenido impulso moralizante atraviesa el espíritu de estos tangos.

Podrán estar desamparados en cuanto a la idoneidad de los medios pero poseen plausibles intenciones finales. Su lenguaje es poco elegante y está viciado por intrusiones *lunfardas.* Sin embargo un profundo hálito humano los trasciende y anima. Son sentimentaloides, guarangos, machacones y abusan de lugares comunes y triviales, es cierto, aunque eso más que defecto sea una corroboración de su origen popular. Porque así, mediante una "lógica de los sentimientos"

como expresara Ribot y utilizando "verdades del corazón" como las calificara Pascal, razona el pueblo llano de las urbes rioplatenses.

No hay que emparejar, por lo tanto, las cínicas letras que ensalzan los desvalores del matón (De puro guapo) o las lacrimosas elegías que rememoran el *espiante* de la fulana (Mi noche triste), con las que ejemplarizan sobre las miserias del cabaret. Escritas por hombres formados y desvastados por el "*ambiente*" traducen, pese a las carencias ya apuntadas, un impulso generoso y protector.

Otro conjunto de letras analiza la tipología masculina que en *milongas* y *timbas*, la cara y la cruz de la moneda nocturna, va achicando la piel de onagro que emboza a la muerte. Toda la amarga filosofía del triunfo y la derrota del *garufa* cabe en el tango "Cómo se pianta la vida" de Carlos Vivian:

Berretines locos de muchacho *rana*
Me arrastraron ciego en mi juventud,
En *milongas*, timbas y otras *macanas*
Donde fuí *palmando* toda mi salud.
....
¡Cómo se *pianta* la vida,
Cómo rezongan los años!
¡Cuántos fieros desengaños
Nos van abriendo una herida!
Es triste la primavera
Si se vive desteñida.
¡Cómo se pianta la vida
Del muchacho calavera!

Los veinte abriles cantaron un día
La *milonga* triste de mi *berretín*,
Y en la contradanza de mi algarabía
Al trompo de mi alma le faltó piolín.

Hoy estoy pagando aquellas *ranadas*
Final de los vivos que siempre se da;
Me encuentro sin chance en esta jugada
La muerte, sin grupo, ha entrado a tallar.

En "La borrachera del tango" Maroni conmina al *milonguero* para que deje esa vida falsa y peligrosa aunque muchos de sus argumentos orillan el tema social y se evaden del lamento subjetivo:

Tu suave mano sedosa y blanca
jamás luchando se encalleció
ni ha sido nunca la mano franca
del hombre pobre que trabajó.

Sin embargo, no falta la alabanza de la vida nocturna. En "Seguí mi consejo" S. Merico prescribe a su pupilo la siguiente fórmula cínica y disipada:

Rechifalte del *laburo*
No trabajé pa' los *ranas*.
Tirate a muerto y vivila
Como la vive un *bacán*.
Cuidate del surmenage
Dejate de hacer *macanas*.
Dormila en colchón de plumas
y *morfala* con Champán.
Atorrala doce horas
cuando el sol está a la vista.
Vivila siempre de noche
Porque eso es de gente bien.
Tirale el lente a las minas
que ya estén comprometidas
pa que te salgan de arriba
y no te cuesten *tovén*.

Por su parte, J. Caruso, en el tango "Garçonnière", pondera frente a la fugacidad de las cosas humanas, el minuto dorado y absoluto del presente:

No me importa si es falsa esta alegría
Necesito mi alma emborrachar,
Y es por eso que, amigos, esta noche
Una orgía de amor les quiero dar.
Apuremos de un sorbo nuestras vidas
Que mañana muy tarde ya será
Pues la vida es tan frágil mis amigos
Como es frágil la espuma del champán.

Desde el punto de vista metodológico conviene efectuar una serie de distinciones en esta categoría de letras. Bajo el común rasgo de la vida disipada se precisan tipos especializados; el bailarín, el jugador, el *cafishio*, el *miché*, el *rana*, el *calavera*, el *otario*, el *patotero*, etc., toda una gama de gente que circula por los andariveles de la *garufa* y del vicio.

El bailarín de la "Guardia Vieja", el de los ruidosos *peringundines* y cortes *compadrones*, aposentado aún en las orillas, palpita en el *Don Juan* de Ponzio con letra de Podestá:

Calá, che, *calá* —Siga el piano che
Dese cuenta usted— Y después dirá
Si con este *taita* — Podrán por el Norte,
Calá che, que corte — *Calá* che, calá.

Villoldo también ha caracterizado en "El cachafaz" a otro tipo de bailarín: el que además de florearse en los *trinquetes*, hace incursiones domingueras en los barrios estremecidos por el viento carnal del tango:

El Cachafaz, bien lo saben
que es famoso bailarín
y anda en busca de un festín
para así florearse más.
El Cachafaz cae a un baile:
recelan los prometidos
y hasta tiemblan los maridos
cuando cae el Cachafaz.

En "El taita del arrabal" (J. Caruso) el bailarín del suburbio, convertido en pisaverdes de cabaret, es un expresivo ejemplo de la degradación que el *ambiente* impone a los que se incorporan a su caravana:

Pero un día la *milonga*
lo arrastró para perderlo.
Usó corbata y cuello
se emborrachó con pernot
y hasta el tango arrabalero
a la francesa bailó.

Sin embargo, ningún tango representa como el "Bailarín Compadrito" de Bucino a este espécimen brotado del *rante* vivero de la *shomería* y convertido luego en el rey de la *milonga*:

Vestido como un dandy, peinao a la gomina
Y dueño de una *mina* más linda que una flor
Bailás en la *milonga* con aire de importancia
Luciendo la elegancia y haciendo exhibición.
....
Bailarín compadrito
Que floriaste tu corte primero
En el viejo *bailongo* orillero
De Barracas al Sur.
Bailarín compadrito
Que quisiste probar otra vida
Y al lucir tu famosa corrida
Te viniste al Maipú.

Araca cuando a veces oís la Cumparsita
Yo sé cómo palpita tu *cuore* al recordar
Que un día lo bailaste de *lengue* y sin un *mango*
Y ahora el mismo tango bailás hecho un *bacán*.

Por razones de espacio sacrifico la presentación de los otros personajes masculinos de esta microcosmos sombrío. Pero es imprescindible hacer siquiera una breve semblanza del escenario donde estas vidas rodaron al compás de la música triste y de la alegría alcohólica.

El renombrado Pascual Contursi nos ha legado en "La Biblioteca" una viva y pintoresca descripción del *ambiente* en el montevideano "Moulin Rouge", cuando los abuelos de hoy (el autor, que improvisó la letra, proporciona nombres y apellidos) hacían sus primeras armas en el cabaret.

Son las doce y va cayendo
La gente bien preparada
Y las *minas* contratadas
Esperando el tango están.
El salón bien adornado
Con bombitas de colores
Y ramilletes de flores
Que perfume nunca dan.

La orquesta se compone
De dos violines y un piano
Y un bandoneón baqueano
Que la sabe muñequear.
Las mesas bien manteladas
Mozos para el copetería
Y palcos para el *patería*
Que la quiera figurar.

En tono de protesta y rebeldía proletaria el autor de "Aquaforte" juzga al ambiente de modo menos objetivo y más humano:

Es media noche, el cabaret despierta
Muchas mujeres, flores y champán...
Va a comenzar la eterna y triste fiesta
De los que viven al ritmo de un *gotán*.
....
Un viejo verde que gasta su dinero
Emborrachando a Lulú con su champán
Hoy le negó el aumento a un pobre obrero
Que le pidió un pedazo más de pan...

¡Qué distinto es el clima del tango en el cabaret que en las orillas relampagueantes de salud animal y de ternura insólita! Compare el lector las letras que describen el *ambiente* con este fresco arrabalero, lleno de poesía simple y jubilosa, digno de figurar como una pieza de antología en el historial del tango. Se trata de "Oro Muerto", de Navarrine:

El *conventillo* luce su traje de etiqueta;
las *paicas* van llegando, dispuestas a mostrar
que hay *pilchas* domingueras, que hay porte y hay silueta
a los *garabos reos* deseosos de tanguear.
....
El *fuelle* melodioso termina un tango *papa;*
una *pebeta* hermosa saca del corazón
un ramo de violetas que pone en la solapa
del *garabito guapo* dueño de su ilusión...

Termina la *milonga;* las *minas retrecheras*
salen con sus *bacanes* henchidas de emoción
llevando de esperanzas un cielo en sus ojeras
y un mundo de cariño dentro del corazón.

El tango y su mundo.

No se agota con lo explicado y programado el análisis literario de las letras de tango. Se debe practicar aún el estudio de los procedimientos empleados por los letristas; clasificar las metáforas, sinédocques y metonimias que se confabulan en sus tropos; examinar las figuras de dicción y de pensamiento. Y restaría todavía el análisis de las escuelas y tendencias, el de la personalidad poética de los letristas, el de la cronología de los estilos, etc.

Antes de terminar estos apuntes deseo también registrar un síntoma. Existe actualmente en las grandes urbes rioplatenses un serio propósito de penetrar en las esencias y valencias del tango, de plantear filosóficamente la *tanguidad* (26), de precisar su proceso histórico-cultural, de discutir las producciones de la "Guardia Vieja" y de la "Guardia Nueva" (un conflicto sociológico entre dos generaciones) y de consagrar los ritmos populares de su música en estructuras sinfónicas. El tema, que comenzó a desbrozarse a partir de 1928, adquiere dignidad como fenómeno significativo, como precipitado de la civilización urbana rioplatense. Se fundan agrupaciones defensoras del nuevo estilo; se encienden polémicas que siempre dejan un saldo constructivo; se racionalizan los viejos tópicos sentimentales. Y entreverada con todo esto, la mitología del *lunfardo* y de los clinudos *taitas* orilleros sale a relucir nuevamente, interpretada de otro modo, estudiada con plenitud cognoscitiva y empeño antroposocial.

Es el aire del tiempo, se dirá. De acuerdo, pero este *Zeitgeist* revela un proceso de maduración, de revisión o, como algunas aventuran, de dignificación. El tango y su mundo no son ya reductos tabuados, propicios para el recuerdo pecaminoso o la sonrisa irónica. Son hechos pertenecientes a una realidad que ha desaparecido o que está por desaparecer y busca nuevas expresiones para manifestarse, pues la potencia creadora del pueblo es inexorablemente fecunda.

Este actual afán indagatorio supone, spenglerianamente, un otoño alejandrino, un esfuerzo intelectual para comprender lo que en un tiempo fluyó emocional y espontáneamente. Y puede también que signifique el comienzo de la ascensión de motivos humildes a formas artísticas superiores, como sucediera con la giga popular que resplandece en las suites de Bach o con el vilipendiado vals vienés, recogido y quintaesenciado por el talento entusiasta de Strauss.

El tango es una cosmovisión, un espejo veraz de ciertas formas

---

(25) Expresión empleada por Tulio Carella en su obra El tango; Buenos Aires, 1956.

de vida rioplatense. Es necesario, por lo tanto, ubicarlo en el planetario del espíritu, en las categorías de la cultura, en la dinámica de la sociedad. Y esto no es obra pequeña ni tarea desdeñable. Es mucho más serio y auténtico que los rioplatenses tratemos de descifrar el tango que escribir sobre Debussy. Porque sólo en el ámbito familiar de la experiencia y la vivencia nuestra nuestra tarea será sincera y provechosa.



GLOSARIO DE VOCES LUNFARDAS Y MODISMOS RIOPLATENSES CITADOS

ACADEMIA. — Local de baile montevideano de ínfima categoría donde se danzaba el tango a fines del siglo XIX.
AFANAR. — (Del caló). Robar, hacer una ratería, estafar.
AMARRETE. — Avaro, mezquino.
AMASIJO. — Paliza brutal.
ARACA. — (Interj.) ¡Cuidado! ¡Atención! Dejar de *araca*: *burlar*. De *araca*: de ninguna manera, según Tobías Garzón.
ATORRAR. — Dormir, haraganear. Viene de *atorrante*, voz de la que he registrado cuatro distintas etimologías.
BERRETIN. — (Del genovés *beretin*, especie de gorrita). Idea obsesiva, antojo que como un birrete se encasqueta firmemente en la cabeza.
BACAN. — (Del genovés *baccan*, patrón, capitán de barco, padre). Hombre que mantiene a una mujer. Persona de dinero. Tipo bien vestido y espléndido en sus gastos.
BAGAYO. — (Del genovés *bagaggio*, bulto, lío de ropas). Bulto. Mujer fea.
BATIR. — Decir algo, hablar, delatar. *Batir la cana*: delatar a la policía. *Batir el justo*: decir una verdad de a puño, hablar sin pelos en la lengua.
BATILANA. — Delator.
BATISTELA. — Delator. También se dice *batilio*.
BIABA. — (Del genovés *biava*, paliza). En *lunfardo* es golpear a la víctima para robarla luego. *Darse una biaba de gomina*; engominarse con exageración.
BIANDÚN. — (Del genovés *biandún*, cachiporrazo). Golpe dado con un objeto contudente que se aplica en los tendones laterales del pescuezo.
BIGOTEAR. — Mirar, contemplar.
BOBO. — Los *lunfas* llaman así al reloj, pues trabaja de día y de noche...
BONDI. — (Del inglés *bond*, acción, bono). Con bonds se financió la instalación de los tranvías eléctricos en Río de Janeiro. Y de aquí el origen de esta voz, ya en desuso, que designaba a los tranvías eléctricos.
BRODO. — (Del italiano *brodo*, caldo). *Mandar al brodo*: echar al medio, tirar al tacho.
BRONCA. — Rabia sorda, fastidio.
BULÍN. — (Del argot *boulin*, pieza amueblada). Habitación; vivienda del *lunfa*.
BURROS. — Caballos de carrera.
CABALETE. — (Voz germanesca). Bolsillo. Su clasificación específica es la siguiente: de *sota*, el interior del saco o *sotana; shuca*, el lateral del pantalón; *altillo*, el del pañuelo; *culata*, el trasero del pantalón; *chiquito bobo*, el que lleva el reloj en el chaleco; *camisulina*, el de la camisa; *grilo*, el exterior del saco, el *cabalete otario* por excelencia.

CACHAR. — "Tomar el pelo", sobrar, engañar, embromar. De difícil sinonimia. Es una actitud típicamente rioplatense.
CALAR. — Mirar, comprobar.
CAMPANA. — (Del piamontés *campané*, mirar). Espía. El que estudia el terreno para que otro robe.
CANGUELA. — (Del caló). Local de bailes populares, semejante a las *Academias*, *peringundines* y *trinquetes*.
CAFIOLO. — Proxeneta. Son sus sinónimos *caralisa*, *cafisho*, *canfli*, *canflinflero*, *cafirolo*.
CANA. — (Del argot *canne*). Cárcel. Llámase así también a la policía.
CANFLI. — Ver *Cafiolo*.
CANILLITA. — Muchachito vendedor de diarios. Por extensión, todo diariero.
CARALISA. — Proxeneta. Se les decía así a los mestizos orilleros de caras lampiñas.
CARPETA. — Mesa de juego.
CAZOTE. — (Del italiano *cazzotto*, puñetazo). Trompada, *piñazo*.
COCA. — Apócope de cocaína.
CODILLO. — Dar codillo: perder a los naipes.
COMPADRE. — Hombre valiente de las orillas, *pesado* arrabalero.
COMPADRITO. — Guapo orillero. Es más adjetivo y ornamental que el compadre: éste es profundidad peligrosa del coraje, seriedad ensimismada del machismo.
COMPADRÓN. — El que sin serlo presume de compadre, de bravucón.
CONVENTILLO. — Casa de gente pobre. Se alquilan sus cuartos por separado y tiene un gran patio común.
COSO. — (Del italiano *coso*, objeto cualquiera). Persona de ínfima categoría. Sujeto cuyo nombre se desconoce.
CULATA. — Bolsillo trasero del pantalón.
CURSE. — (Del francés *course*). Carrera de caballos.
CUZCO. — Perro pequeño.
CHIROLA. — Moneda de poco valor.
CHITRULO. — Tonto, zonzo.
CHIVATAZO. — Acción ilegal. Denuncia de un *batistela*.
CHORISO. — (Del caló). *Chorro*. ladrón.
CHORRO. — (Del caló *choró*). Ladrón.
DE BUTE, DEBUTE o DE BUTEN. — (¿Del alemán *gut*, bueno, o del latín *butyrum*, manteca?). Bueno, de mi flor, de primera. Es voz usada en España también.
DECA. — Decadencia.
DESCANGAYADO. — (Del italiano *sgangherato*, desquiciado, descoyuntado). Roto, maltrecho, desvencijado.
DESCHAVAR. — (Del genovés *descciavá*, forzar una caja fuerte). Decir, declarar, confesar algo abiertamente, mostrar la intimidad.
DIQUE. — (¿Del caló *dicar*, ver?). *Darse dique*: darse pisto, aparentando lo que no se es; fingir aire de importancia.
DIQUERA. — Querendona; que corresponde al requiebro amoroso con rapidez complacida.
EMBRETAO. — (Voz campesina. De embretar, meter a los animales en el brete) Sin salida.
EMBROCAR. — (Del italiano *imbroccare*, pegar en el blanco). Mirar con atención. Los *embrocantes* son los prismáticos, fieles aliados de los *burreros*.
ENFAROLARSE. — Hacérsele el campo orégano; creer sacar ventaja de algo.
ESCOLASEAR. — Jugar a los naipes por dinero.
ESCORCHAR. — (Del italiano *scorciare*, acortar). Cansar, fastidiar, aburrir.
ESCRACHO. — (Del argot *escrache*). La cara, el rostro.
ESGUNFIAR. — (Del genovés *sgonfiá*, desinflar). Molestar, cargar, fastidiar.
ESPARO. — Ladrón que trabaja en yunta con el *punguista*. Empuja, distrae u oculta a la víctima la maniobra del *lancero*.
ESQUENÚN. — (Del genovés *schenon*, haragán). Holgazán, perezoso, agua parada.

FANDIÑO. — Gallego recién llegado.
FANÉ. — (Del caló *fané*, feo, triste). Triste, ajado, derrotado, venido a menos.
FANGULLOS. — Zapatos.
FARABUTE. — (Del italiano *farabutte*, y este de *faraute*, que en germanía significa alcahuete, mandadero de malandrines, mequetrefe). Pícaro, pillo, bribón.
FAYUTO. — Traidor, delator, hipócrita.
FUELLE. — Bandoneón.
FULE. — Confundido, desconcertado. Distinguirlo de *fulo*, rabioso. Apócope de fulero.
FULERO. — Desdichado, pobre, miserable, triste, falso, despreciable, feo. Es una voz polivalente, pero siempre en el sentido peyorativo.
FUNYI. — (Del genovés *funzi*, sombrero). El sombrero del compadre.
FURCA. — (Del genovés *furca*, horca). Golpe aplicado desde atrás por el *lunfa*. La rodilla se apoya en los riñones y el antebrazo en la garganta de la víctima.
GAITA. — Gallego.
GARGANTADA. — Buena presa. Ganancia abundante.
GARUFA. — Farra, juerga, francachela. El *garufa* es el farrista.
GARRONEAR. — (Voz campesina). Disfrutar de algo sin pagar, ya sea mujer, espectáculo, fiesta, etc. Vivir de garrón: vivir a costilla de otro.
GAVION. — Ladrón.
GIL. — (Del caló *gili*). Tonto, bobo, pavo, azonzado.
GRILO. — Bolsillo exterior del saco; el más fácil de robar.
GRELA. — Mujerzuela, *mina*, *milonguera*.
GUAPO. — Hombre de acción, valentón orillero.
GUISO. — Tonto, zonzo, idiota.
GUITA. — (Del caló *guita*, hilo de la caña de pescar). Dinero.
GURDA, A LA. — (Del francés *gourde*, una moneda). A lo grande, bueno.
JULEPE. — Susto. *Laburar de julepe*: tratar a prepotencia.
JUNAR. — (Del caló *junar*, acechar, escuchar). Mirar de modo intenso y avezado.
KEKO o QUECO. — Prostíbulo.
LABURO. — (Del siciliano *laburu*). Trabajo. Los *lunfas* llaman *laburos* a sus distintos tipos de rapiñas.
LADERO. — Ladrón auxiliar del *punguista* encargado de hacer el *esparo*.
LANCERO. — *Punguista*, ladrón de bolsillos.
LENGUE. — Pañuelo que el orillero usaba (y aún hoy usa) en el pescuezo, plegado y no atado como la golilla gaucha.
LEONES. — Pantalones.
LUNFARDO. — (De *lunfa*, ladrón). Idioma hierático de los delincuentes rioplatenses.
MACANA. — (¿Del quechúa, del taíno, del español?). Despropósito, zoncera, mentira, bobada.
MALEVAJE. — La chamuchina de las orillas. Dícese también del conjunto de malevos, de la gente de mal arrear y de mal vivir.
MALEVO. — (Voz campesina. ¿Del congolés *malembo?*). Hombre de avería, maleante. Usase también como sinónimo de *compadre*.
MANATE. — (Vulgarismo: deformación de magnate). Hombre rico y poderoso.
MANGIAMIENTO. — Acción profesional llevada a cabo por la policía que estudia todas las actitudes del delincuente mientras éste desfila por el patio de la prisión. Filiación.
MANGO. — (Según Gobello, síncopa de marengo, moneda de oro turinesa). Un peso moneda nacional uruguaya o argentina.
MANYAR. — (Del genovés *mangiá*). Poner atención, tomar nota, comprender.
MATE. — Traviesa metáfora por cabeza. A ésta el pueblo la llama también azotea, coco, altillo, piojera, cucuza, pensarosa, etc.

MAYORENGO. — Oficial de policía. El *mayorengo a la gurda* es el comisario; el *mayorengo mishio*, el simple oficial.
MERZA o **MERSA.** — Grupo de gente. Pobrerío. Habitantes de las orillas.
METEJÓN. — Pérdida en el juego. También es amor violento, pasión ciega.
MICHÉ. — (Del argot.). El que mantiene a una querida y es explotado por ésta y su *cafiolo*.
MISHIO o **MICHO.** — (Del genovés). Pobre, miserable.
MILONGA. — (Voz africana). Tiene tres acepciones: es una composición musical; designa al *ambiente* nocturno del cabaret; denomina a la mujer de vida airada.
MINA. — Mujer. En sentido estricto es la prostituta que el proxeneta explota como una mina de oro. Son sinónimas las voces *garaba, chantuna, terraja, percantina, formayina, paica, grela*, etc.
MINGA. — (Del milanés *minga*, no). Carencia de algo. Nada. *Minga de morfi*: nada de comida.
MIQUETA. — (Del genovés *miccheta*, pan largo). Tanda de golpes, paliza, *biaba*.
MISTONGO. — Pobre, miserable. Viene de misho.
MORFAR. — (¿Del gergo furbesche, *smorfiri*, comer; del argot *morfier* o *morfigner*?). Comer.
MOSAICO. — Moza, muchacha.
NAJUSE. — (Del caló *najar*, huir rápidamente). Huída, desaparición veloz, *rajada*.
NALES. — Aféresis de nacionales, pesos argentinos.
OTARIO. — Tonto, sujeto crédulo, zonzo. Es el "candidato" de los *lunfas* pues se deja embaucar o robar fácilmente. Hacerse el *otario*: hacerse el zonzo.
PACO. — Fajo de papeles de diario cubiertos en sus dos caras por billetes verdaderos. Igual a *toco mocho*.
PAICA. — (Del quechúa *paico*, una planta). Prostituta, mujer de mal vivir. Por extensión, toda mujerzuela orillera.
PALMAR. — Entregar, dar. El *palmado* es el enfermo de gravedad.
PAPUSA. — Aumentativo de papa: algo bueno, de valor. Una mujer *papusa*; un tango *papa*.
PASTA. — Dinero.
PATERÍO. — Conjunto de *patos*, gente sin dinero.
PATOTERO. — El integrante de una patota, grupo agresor de mal entretenidos. En un principio la *patota* estaba integrada por "niños bien", que se mancomunaban para luchar en los *bailongos* con los *guapos*; actualmente la patota ataca a los transeuntes pacíficos. Es una de las lacras de la delincuencia infantojuvenil.
PEBETE. — (Del genovés *pivetto*). Pibe, niño.
PELANDRÚN. — (Del genovés *pellandron*, haragán). Pillo, vago, haragán.
PERCANTA. — (del genovés *percanta*, princesa). Mujer de ínfima categoría; hampona; manceba.
PERINGUNDÍN. — (Del genovés *piringundin*). Local bonaerense de bailes donde se danzaba el tango a fines del siglo XIX.
PIERNADA. — Ventaja, ganancia, utilidad.
PILCHAS. — (Del pampa, lengua indígena). Prendas de vestir.
POLIZAR. — (Del gergo furbesche, *puleggiare*). Dormir. De esta voz surgió *apoliyar*.
PIANTAR. — (Del genovés, *spiantâ*. Arruinarse, deshaceres de las cosas por fuerza mayor). Espiantar, huir, fugar. También equivale a robar.
PÚA. — Hombre púa; hombre avezado, diestro, habilidoso. Puede ser también llamado así un *guapo*.
PUNGA. — (Del italiano *pungere*, picar). Robo de bolsillos.
RANA. — (Del genovés *rana*, pierna). Pillo; taimado; mozo *pierna*, dispuesto a todo evento.

RANTE. — De *rantifuso;* ordinario, de poca monta, sucio, pobre.
RECHIFLADO. — Enojado, digustado, ofendido.
RECHIFLARSE. — Disgustarse, separarse, enojarse, "abrirse".
REO. — Pillo; vago sin oficio conocido; tipo orillero.
RETRECHERA. — Mujer atractiva; buena moza.
ROBRECA. — Cabrero, al *vesrre.* Enojado.
ROSTRIAR. — De "dar el rostro". Cuando el *campana,* que ha proporcionado los datos para un buen robo es burlado por el ladrón que se guarda todo lo sustraído sin darle el *toco.*
SHACAR. — (Del genovés *sciaccá,* despojar de frutos a los árboles). Arrancar el dinero por medio de engaños.
SHUSHETA. — (Del genovés *ciascetta,* escolar tragalibros y delator de sus compañeros). Niño bien, pisaverdes, exagerado en sus modales dicharacheros y en su atuendo.
SOLFEAR. — Robar.
SOTA. — De sota; bolsillo interior del saco, llamado *sotana* por los *lunfas.*
TIRA. — Policía de investigaciones que viste de paisano.
TAITA. — (¿Del quechúa *Tata,* padre, o del español *taita,* patrón de prostíbulo?). Guapo, perdonavidas, señor del malevaje orillero.
TAURA. — *Taita, compadre,* valentón.
TOCO. — Parte del robo que le corresponde a cada cómplice. *Toco mocho* o *balurdo*: hojas de diario semejando dinero, colocadas entre dos papeles moneda auténticos.
TROMPA. — Patrón al revés. (Técnica duplicadora del *vesrre*).
TIMBA. — (De la germanía *timba,* casa de juego). Juego de azar; garito donde se practica.
VAREADOR. — El que prepara los caballos de carrera haciéndoles galopar y "florear" para sus compromisos en el hipódromo.
VENTO. — El dinero.
VESRRE. — Técnica lunfarda de dar vuelta las palabras; *jotraba* por trabajo; *gotán* por tango; *ortivar* por batir; *camba* por *bacán; garaba* (mujer de la vida) por *baraja; robreca* por *cabrero; shomería* por *mishiadura; tovén* por *vento;* etc.
YIRA. — Mujer de la vida, prostituta callejera.
YUGUILLO. — Cuello duro. El orillero usaba *lengue,* pañuelo plegado y anudado al pescuezo, en vez de cuello de plancha y corbata.
YETATORE. — (Del napolitano *jetatura,* mala suerte). El que da mala suerte.
YUTA. — Cárcel. Policía.



etnologia y folklore

L. F. RAMON Y RIVERA.

La Música Popular de Venezuela

Venezuela, lo mismo que Colombia y Panamá, presenta muy pocos puntos de contacto en su música popular con los países hermanos del Sur — hermanos por la lengua, la religión y muchas de sus costumbres.

La antigua Danza, más tarde transformada en Canción o Habanera, que Cuba envió a España y a toda la América de habla hispana o portuguesa, es el más fuerte de esos puntos de contacto. Pero en Uruguay lo mismo que en Chile o Argentina, mencionar un Galerón, una Fulía o un Golpe de Tambor Redondo es tan extraño para todos, como hablar en los países norteños de una Baguala, un Triste o una Tonada.

El disco y su aéreo vehículo, la radiodifusión, salvo contadas y muy honrosas excepciones no sólo han dejado de contribuir al mutuo conocimiento del folklore musical de nuestros países, sino que constantemente dieron como genuino lo menos propio, y lograron —por la ingerencia de inconcientes músicos urbanos— crear enormes confusiones de fondo y forma por medio de muchas canciones de infeliz invención, o con sus "arreglos" orquestales, insalvables *potpourris* de lo cursi.

Afortunadamente, en el presente comienza a vislumbrarse una saludable reacción que parece emanar de un mayor respeto al vocablo folklore. Ya son pocos los que creen en estos países del Norte, que el Tango sea la más auténtica expresión criolla de Argentina o Uruguay, y estoy seguro de que al hablar del Joropo venezolano, en el Sur, aun los menos entendidos desconfiarán de que "Alma Llanera" sea folklore.

Venezuela —rica también en expresiones populares— tiene ade-

más del Joropo, muchas costumbres en la que interviene la música, la mayoría de ellas vinculadas con algún santo, sea o no el Patrono de la localidad. Y tiene numerosos bailes como El Tamunangue, El San Pedro o las Diversiones Pascuales, en los que se encuentran mezclados y *sazonados* con la sal criolla, otros tantos bailes antiguos como los de Moros y Cristianos, o la Contradanza, o el Palo de Cintas.

El Joropo debe considerarse sin embargo como su baile por antonomasia, debido a la variedad y belleza de su música y de su coreografía, y también por su extensión, que abarca todo el país y se propaga hacia las regiones colombianas limítrofes.

Es baile de parejas independientes, en el que se comienza bailando un vals, después viene un *zapatiao* o un *escobillao*, luego un *toriao* o un *remolino*, o una *vuelta*, según la región y la sabiduría de los que bailan.

Una característica muy importante en que difiere este baile de los sureños, es la libertad de sus figuras, pues, salvo en la inicial, que es el vals (*valse* decimos aquí), todas las demás se ejecutan sin orden determinado y sin sujeción a la música. (1)

Esta música del Joropo se expresa en tres tipos llamados Corrido, Pasaje y Golpe.

El Corrido, un tipo de música *llana*, sin saltos y de exposición descendente (escala hipofrigia, de sol a sol), se canta en una suerte de mezcla rítmica de 2 x 4 y 6 x 8; pero el acompañamiento es siempre a tres tiempos (3 x 4). Es por su forma melódica, el más antiguo.

El Pasaje, ejecutado entre el arpa y la voz, posee una variedad de temas sorprendente, y es de una gran finura musical; recuerda a menudo la música de los clavecinistas. La modulación, el contrapunto y las variaciones son típicas del Pasaje, y nuestros aspistas las producen con una naturalidad como de fuente.

El Golpe en cambio, es en su aspecto más común, una especie de vals a dos partes, las cuales repiten con variantes.

Mucho nos queda por decir en esta apretada síntesis, pero como no podemos extendernos demasiado, y ya que antes mencionamos el Galerón, diremos algo de él.

Este vocablo, que confundió a muchos músicos y folkloristas de mi país, se refiere a una música muy antigua, cantada sin sujeción a compás, y que en Venezuela se juntó sin embargo al común acompañamiento en tres tiempos. Todavía queda en uso, uno de sus primarios instrumentos con el que se ejecutaban preludios e interludios: el Laud, llamado entre nosotros Bandola. Su zona de extensión no se limita a Venezuela; el Galerón se encuentra con distintos nombres en

---

(1) Para un conocimiento más detallado de estos temas, puede consultarse mi estudio "El Joropo. Baile Nacional de Venezuela". Ediciones del Ministerio de Educación. Caracas, 1953.

todos los países de la cuenca del Caribe. (Ultimamente hemos escuchado unos Romances y Desafíos del Brasil, que presentan también, características comunes con él).

El Galerón se canta en los Velorios de Cruz, pero como se extendió en muy ancha zona del país, se mezcló y aligeró su movimiento, perdiéndose en algunos lugares su carácter místico y llegando a bailarse con música de Joropo.

Toda esta música de raíz folklórica, viene nutriendo hace más de un siglo la savia de nuestros músicos populares, y recientemente, los de expresión académica (llamados cultos), es decir, los compositores en el más estricto sentido. Hay además, aparte de la producción "culta", un voluminoso haz de joropos escritos por compositores de más modesta capacidad, pero que sin embargo no pocas veces han alcanzado renombre y consideración, debido a la calidad de esas obras. Debe mencionarse entre los principales de estos, a Pedro Elías Gutiérrez, autor de "Alma Llanera", a Sebastián Díaz Peña, por su excelente joropo "Marisela", y a Francisco de Paula Aguirre, por su joropo "Amalia".

Sigue en importancia a la música del Joropo, ante todo por su extensión en el país, la música negra. Si no tan pura como en Cuba, Haití o Brasil, es en cambio rica en combinaciones rítmicas, en sonoridades, en variedad melódica; y ha puesto una nota suya de color, en gran parte de nuestra música popular no negra: unas veces un instrumento, otras una modalidad escalística o expresiva (manera de cantar), otras, un elemento rítmico.

San Benito de Palermo y San Juan el Bautista, son las dos principales figuras cristianas objeto de la devoción popular a la que va unida la música negra en Venezuela.

A San Benito se lo festeja con cantos y repiques de tambores que pueden llegar en número (doblando o triplicando sus unidades) hasta diez y seis. Estos tambores se llaman: Tambor mayor, o Arriero, Medio Golpe, 2º Tambor Mayor, Requinta, Respuesta y Media Respuesta.

Durante los meses de noviembre, diciembre y enero, en diferentes días van celebrando a este santo, distintos pueblos de toda la cuenca del Lago de Maracaibo y parte de los Estados Trujillo y Mérida.

El santo se saca de la iglesia y se pasea por todo el pueblo en medio de una multitud de creyentes que pagan sus promesas bailando y rezando. Se ve a muchas mujeres a veces, con gran esfuerzo, levantar un niño de pocos meses en sus brazos, frente al santo, para bailarlo con pequeños movimientos hacia arriba y hacia abajo, al son de los tambores.

Estas celebraciones duran por lo menos 24 horas consecutivas, y sorprende observar con qué entereza soportan el rudo sol tropical, el sueño y hasta el hambre y la sed, pues es poco lo que comen o beben

ese día. No hay más atención que para la misa o la interminable procesión del santo y todas sus ceremonias obligadas.

Con San Juan sucede exactamente lo mismo; sólo cambian la zona de difusión y los elementos musicales.

Se lo celebra en la zona llamada Barlovento, con cantos y toques de dos tipos de tambores diferentes: el Tambor Redondo, que es un grupo de tres tambores de doble parche, y el Tambor Grande, que consta de un tambor gigante llamado Mina, y otro pequeño que denominan Curbata o Curveta.

Las melodías que se entonan en esta fiesta, lo mismo que las que se emplean para San Benito, son cortas y se producen alternando siempre entre el solista y un coro formado por hombres y mujeres en número indeterminado. No se limita a Barlovento (zona costera de valles húmedos muy feraces, donde se cultiva el cacao desde tiempos de la Colonia) la celebración en honor de San Juan, sino que ella se extiende por otras regiones en donde predominó la raza negra. Puede encontrarse así a muchos kilómetros de distancia esta misma devoción, en los Estados Aragua y Yaracuy, al Noroeste del país. Pero allí varían los cantos y el tipo de tambores. En general, repito, es ésta una de las fases más importantes de nuestra música, y la que puede conferir, junto con la del Joropo, el más inequívoco acento nacional a la obra de nuestros compositores.

Falta nombrar en esta ojeada general, tres importantes ramas de nuestra música popular, las cuales son, los Bailes y Diversiones Pascuales, la Polifonía Popular y los Cantos de Trabajo. Nos ocuparemos brevemente de los dos últimos, dada su importancia.

En 1939 apareció un libro del musicólogo venezolano José Antonio Calcaño, en el que, entre otros temas de historia y de crítica, dió noticia de la existencia de unos cantos a varias voces, que Calcaño denominó Tonos Llaneros. Estos cantos, en los que a primera vista se notaba un parentesco o relación con ciertos cantos de ordeño o de arreo de ganado, llamaron poderosamente la atención por ser el único ejemplo de una auténtica polifonía, entonada por hombres cuya ocupación y aislamiento no permitían suponer la ingerencia de ninguna escuela o persona que actuara como maestro.

En 1947, mi esposa Isabel Aretz y yo, logramos fonograbar varios ejemplos de estos cantos, en zonas de los Estados Cojedes, Guárico y Carabobo. En algunos sitios, el canto (entonado a tres voces) presentaba deformaciones o mezclas, y se le había agregado como instrumento acompañante, el Cuatro (el instrumento más representativo de Venezuela, y que es una pequeña guitarra de cuatro cuerdas, que se tocan rasgueadas). Pero obtuvimos en otros lugares preciosas muestras de estos mismos cantos entonados sin acompañamiento, y que por la justeza de la entonación y el acoplamiento de las voces, impresionaba como el más culto de los conjuntos corales. Eran todos

hombres del pueblo: mineros, peones de hacienda, agricultores!.. Sin otro conocimiento de la música, que su extraordinaria capacidad auditiva.

Estos Tonos, que se cantan en una zona geográfica muy extensa —no sólo llanera— corresponden a la celebración de la Cruz de Mayo, y se entonan en los velorios de esa celebración y también, en los de cualquiera otro santo. Digamos en resumen, que la Polifonía Popular de Venezuela (1) es hoy día uno de los más sorprendentes ejemplos de música popular a varias voces, culta por su origen, y folklórica por el proceso de su trasmisión social.

Finalizaremos refiriéndonos a los cantos de trabajo, otra expresión popular casi extinguida hoy en todo el mundo, y de la cual guarda Venezuela hermosos ejemplos.

Hay varios de estos cantos, los cuales acompañan siempre las diferentes faenas; son estos: cantos de cafetería, de pilar maíz, de molienda, de lavanderas, de arreo y de ordeño. A cada una de estas faenas corresponde un tipo de música diferente, y junto con esa música van engarzadas innumerables coplas, muchas de las cuales se refieren a la faena misma. Daremos algunos ejemplos de estas coplas:

De Cafetería.

**En la cojida 'e café
mucha plata sí se gana,
pero también echa vaina
el rocío por la mañana.**

De Molienda.

**Muele bueyecito querido
que el guarapo ya salió;
ya la caña se molió,
su amo queda agradecido.**

De Lavanderas.

**Adiós pueblo 'e San Javier,
las espaldas te voy dando;
tú piensas que voy alegre,
mi corazón va llorando.**

---

(1) Puede verse un estudio detallado de este tema, en la Revista del Instituto Nacional de la Tradición, Nº 2. Buenos Aires, diciembre de 1949.

De Pilar Maíz.

Hoy pilé todo el maíz
que mamá mandó a pilar;
pilé yo, piló María,
y también piló Pilar.

De Arreo.

¡Adelante novillito,
sigue el canto cabrestero!
que vamos a Guasdualito
a cambiarte por dinero.

De Ordeño.

Por debajo corre el agua
y por encima la espuma;
así corriera tu fama
pero no tienes ninguna.
¡Corre'l agua, Corre'l agua!

En los cantos de ordeño, el ordeñador se coloca en un corral grande y desde allí va llamando con sus cantos a cada una de las vacas. Estas responden a ese llamado con un mugido, pues desde los primeros meses de vida se han acostumbrado a oír el nombre especial que les dan, y que puede ser Corre'l agua, como en el final de esa copla, o Yerbabuena, o Llena-bote, etc., tantos como vacas hay en la hacienda. Sin embargo, los métodos modernos de ordeño y el aumento considerable de las reses, están acabando con esta costumbre, sin duda muy poética, pero afecta a tiempos menos complicados y menos industriales.

La música —mejor dicho, la melodía, puesto que son cantos sin acompañamiento— es en la mayoría de los casos de aspecto *llano*. Muchos de ellos son bimodales, o se basan en escalas antiguas, lo que es un certificado de su edad. En muchos de estos motivos melódicos hay una calidad nada común. Y en éste como en todos los demás aspectos de nuestra música popular, tiene Venezuela muestras de una musicalidad que la hacen merecedora —sin exageraciones—, de ocupar uno de los primeros puestos entre los países hermanos del Continente.

CHAO FENG

El Teatro tradicional Chino

La historia dramática de China nació en el siglo VI o en años aun más lejanos. Recientemente hemos descubierto un monumento de piedra que data de la Dinastía Han en que aparecen algunos músicos y actores. En esta escultura los actores llevan el rostro cubierto con máscaras. Según la afirmación preliminar de nuestros arqueólogos, es probable que se trate de una de las formas más antiguas de nuestro teatro. Si esta hipótesis se confirma, el teatro chino gozaría de un historial que arranca del primer siglo de la era cristiana. La historia escrita del teatro chino comenzó bajo la Dinastía Sung. De esa época es una famosa pieza de ópera llamada Nan Gin Vang. Se describe en ella a un famoso caballero. Como su rostro es hermosísimo hasta el punto que podría decirse que es una belleza, el enemigo se burla de él en el campo de batalla. Para evitarlo, sale después al combate con el rostro cubierto por una máscara. El argumento de esta pieza por su simplicidad representa la infancia del teatro chino. No obstante contiene una combinación de canto y danza.

A mediados del siglo VIII aparecieron por primera vez guiones más completos; pero, sin embargo, la Edad de Oro de la literatura dramática corresponde a los siglos XII y XIII. En dichos siglos el drama pasó a ser la forma principal de la creación literaria. Innumerables poetas de gran calidad crearon obras imperecederas. Más de cuatro mil de ellas sobreviven aún en nuestros tiempos, sin incluir en dicho número los numerosos manuscritos y las que se transmitieron en forma oral. Entre los títulos más famosos de estas antiguas creaciones encontramos: "Pabellón de Occidente", "Pincho de Jade", "Homenaje a la Luna" y "Masacre de Perros". Todas estas piezas ocupan hoy aún la escena china. Su calidad literaria es de alto vuelo; no sólo poseen una completa estructura como obras teatrales sino que además provocan en el espectador una honda emoción. No pocas de las estrofas de estos dramas alcanzan un alto valor poético.

La música del teatro tradicional chino, en razón de su distribución geográfica, generó muchas escuelas diversas. Podemos mencionar a modo de ejemplo, las siguientes que se conocen bajo los nombres de "Tono de I-Yang', "Tono Kunshan" y "Tono Anfei". La diferencia fundamental entre estas escuelas reside en sus melodías que se diversificaron junto con la diversificación del idioma en dialectos

locales. Más tarde, muchas de estas escuelas acudieron a Pekín, centro económico y cultural del país. Gracias al esfuerzo creador de algunos grandes actores del siglo XVIII, estos diversos teatros locales se fusionaron para constituir un solo todo que denominamos "Opera de Pekín".

Si hemos dicho que los siglos XII y XII constituyen la Edad de Oro de la literatura dramática, podemos igualmente afirmar que el siglo dieciocho lo es de la técnica de escenificación. Las formas de expresión del teatro tradicional chino llegó en este período a su etapa de decantación, alcanzando un alto nivel.

El contenido del teatro chino es realista por tradición. Sus piezas son cuentos históricos, leyendas, cuentos de hadas o descripciones de amor imperecedero o presentaciones de personajes vigorosos y leales. Los protagonistas del teatro son héroes nacionales, jueces imparciales y bandidos del tipo de Robin Hood. Sin lugar a dudas las obras de nuestro teatro describen más los anhelos, las alegrías y las tristezas de la vida cotidiana de la gente sencilla. En lo dicho se encuentra la razón de por qué muchas piezas dramáticas del teatro chino son conocidas por todo el mundo, incluso por los niños.

Nuestro teatro no sólo ha divertido y estimulado a las gentes sencillas, sino también las ha educado e influenciado con su rico contenido a través de un largo tiempo.

El Teatro Tradicional Chino posee claras peculiaridades nacionales. En primer lugar es un arte altamente sintético: en él se funden el teatro, la poesía, la música, la danza, la pantomima, la acrobacia y el colorido. Su estructura sintética puede expresarse con una vieja sentencia china: "Cantar y Danzar a un mismo tiempo". Muchos amigos nos preguntan qué similitud es posible encontrar entre el teatro chino y alguna forma del arte occidental. Os pido excusas por no poder hacer una comparación semejante. Si por obligación hubiera de hacerlo diría que desde cierto punto de vista se asemeja a la idea de la música de Wagner y a lo que los franceses llaman Opera-Ballet. Pero si miráramos el problema bajo otro ángulo nuestro teatro en nada se parecería a las formas occidentales señaladas.

Lo peculiar en la preparación de los textos teatrales consiste en que no se hallan limitados por los cambios de tiempo o de lugar. Por tal razón se puede narrar un cuento desde el comienzo hasta su fin. Así se explica la peculiaridad de la actuación artística que se realiza sin la ayuda de decorados. Sobre el escenario los artistas constituyen el centro y el alma de la creación artística. Se les exige que creen el ambiente y la atmósfera que requiere el argumento.

La actuación se caracteriza por la forma danzada de los movimientos. Así y debido a los movimientos exagerados e hipotéticos, los gestos de los artistas cristalizan o pasan a ser como un estilo. Con esto

queremos decir que cada gesto de los actores posee su forma caracterizada y que se le exige al mismo tiempo su estilación tenga plena capacidad expresiva. Como estos gestos derivan fundamentalmente y son una forma refinada y concentrada de la vida real, pueden ser comprendidos con facilidad por los espectadores. En el plano de la actuación, los artistas deben partir de la vida real a objeto de poder expresar en forma profunda los caracteres, el pensamiento y la emoción de los personajes teatrales. En la forma de su realización se subraya la simplicidad y la exquisitez de la actuación. La regla que sirve para medir todo esto es el realismo. Esto quiere decir que la actuación debe provocar en el espectador la sensación de realidad. No son pocas las personas que, basándose en las características del teatro tradicional chino en lo que se refiere a la hipótesis, a la mímica y a la exageración en el trabajo del artista, concluyen que es un arte simbólico. Debo manifestarles que esta interpretación es errónea. Naturalmente nuestro teatro no rechaza la aplicación del método simbólico en su expresión artística, como queda comprobado con el valor de símbolo que tiene el maquillaje de los rostros. Así es como por lo general un rostro rojo representa a la lealtad; uno negro a la integridad incorruptible, y el blanco a la traición y la maldad. A pesar de esto no podemos decir que el teatro tradicional chino sea un arte simbólico.

Hay quienes afirman que nuestro teatro tradicional es un arte sujeto a normas establecidas. En esto hay una verdad parcial. Pero al mismo tiempo nuestro teatro respeta la libertad y la creación improvisada de los actores en el escenario. Ellos gozan de una amplia libertad de acción para crear, a pesar de que deben atenerse obligadamente a ciertas reglas y en particular no pueden modificar el desenvolvimiento del carácter de los personajes.

Me he extendido bastante en mi exposición; pero he olvidado un aspecto importantísimo del teatro tradicional chino. Me refiero a la música. En nuestro teatro la actuación es acompañada por una orquesta con instrumentos de percusión. Debido a ésto, cada movimiento de los artistas debe ser melodioso. En esta forma podrán comprender la naturaleza danzada de los movimientos y su aspecto de formas estatuarias y estables. La orquesta de percusión de China tiene una gran capacidad expresiva y especialmente ejerce un poderoso efecto sobre las emociones del espectador. Naturalmente. al igual que en todos los países del mundo, los instrumentos de percusión son siempre los de mayor antigüedad. En China, sin embargo, la orquesta de percusión ha alcanzado un alto desarrollo.

La orquesta de percusión en el teatro tradicional tiene por objeto acompañar los movimientos de los actores. El canto, en cambio, cuenta con un acompañamiento ejecutado con instrumentos de viento, en tiempos de antaño y con los de cuerda hoy en día.

El instrumento representativo del segundo grupo es el "er-fu", especie de violín con dos cuerdas. El instrumento representativo del primer grupo es el "ti-chi", especie de flauta.

Contamos actualmente con tres tipos diferentes de teatro. El primero es el teatro tradicional y sus distintas variedades locales. Si hubiera que hablar de todas las gamas del teatro tradicional, tendríamos que referirnos a 200 modalidades que tienen un valor predominante a la escala regional. En este grupo hay diez variedades que tienen influencia nacional.

El segundo grupo lo constituye el teatro contemporáneo. En éste se llevan a escena las obras de Shakespeare, Molière, Ibsen, Gogol, Chejov, etc. Naturalmente también se representan las obras de dramaturgos nacionales, como las de Kuo Mo-jo, Hsia-ye, Tien Han, Chao Yü, Lao Sheh y otros que han escrito importantes piezas dramáticas. Este teatro cuenta con una breve historia. Para nosotros es una forma teatral nueva que se ha desarrollado en los últimos cincuenta años.

El tercer grupo es lo que llamamos Opera Nueva. Este teatro, por un lado, sigue la tradición del teatro tradicional; y, por el otro, asimila las enseñanzas de la ópera occidental. En este terreno se han creado también muchas obras significativas. Las más famosas son: "La Muchacha de los Cabellos Blancos" y "Liu Fu-lan, combatiente del pueblo". La primera de estas óperas nuevas ha sido adaptada al cine. Es muy probable que algún lector conozca esta versión cinematográfica.

De los tres grupos señalados el más numeroso es el teatro tradicional. En toda China existen más de 2.000 teatros de esta categoría. Cada año tienen 400 millones de espectadores. Se comprende entonces que el teatro tradicional constituye una parte importante de la vida cultural de nuestro pueblo. De los demás grupos hay unos 100 teatros. Estos últimos, que poseen una distinta tradición y estilos diferentes, han gozado y gozan del apoyo estatal y del pueblo.

Los artistas chinos exigen que sus creaciones tengan un desarrollo multifacético tanto en el estilo como en la forma. Exigen que todas las escuelas artísticas emulen libremente. En nuestro país hay una vieja sentencia que dice: "Permitid que todas las flores broten en toda gloria". Esta frase resume en forma muy adecuada las condiciones reales de la creación artística en nuestra patria, así como las de la investigación científica y pedagógica.



¿QUE ES EL FOLKLORE?

CONCURSO INTERNACIONAL DEL SODRE

La Comisión Directiva del SODRE llama a los especialistas en la materia, sin limitación alguna de nacionalidad, para un concurso sobre el tema "¿Qué es el folklore?", de acuerdo a las siguientes

B A S E S :

1º Debe tratarse de trabajos originales, sintéticos, que proporcionen claros conceptos acerca de la naturaleza de los hechos folklóricos, que ofrezcan de modo denso y accesible los puntos de vista del autor y que definan con precisión los objetivos actuales, límites y relaciones de la ciencia del Folklore. No podrán exceder de treinta páginas, escritas a máquina con doble espacio. Como idiomas de redacción se admiten el español, el portugués, el inglés, el francés y el italiano.

2º Por la índole internacional del concurso los trabajos han de ser firmados y acompañados por un completo *curriculum vitae* del autor en el cual se incluirá la dirección particular del mismo. Los textos, a su vez, deben ser remitidos en un sobre recomendado y lacrado a la sede del SODRE, calle Andes 1465, Montevideo, Uruguay, con la mención expresa "Concurso internacional del SODRE: ¿Qué es el Folklore?".

3º El solo hecho de la presentación de los trabajos supone que éstos deben permanecer, so pena de nulidad, absolutamente inéditos hasta que el fallo del Jurado sea publicado.

4º El plazo de recepción de los trabajos caduca el 31 de marzo de 1957 y el Jurado se expedirá antes del 31 de julio de 1957.

5º Se establecen un Primer Premio de 200 dólares, un Segundo Premio de 100 dólares y tres menciones honoríficas. Los cinco trabajos así distinguidos, con fragmentos de otros estimados destacables por el Jurado, serán publicados en un número extraordinario de la Revista del SODRE. Dicha publicación señalará, mediante un estudio preliminar y notas especiales, las contribuciones efectivas del concurso para la ciencia del Folklore en particular y para las Ciencias del Hombre en general.

6º Los trabajos no premiados serán remitidos a los autores inmediatamente después de publicado el fallo del Jurado.

7º La Comisión Directiva del SODRE designa como miembros del Jurado a los Profesores Daniel D. Vidart, que la representará,

Lauro Ayestarán y Alberto Soriano. Este Jurado, para el mejor cumplimiento de sus tareas, podrá adscribir a su seno distintas comisiones de especialistas en ciencias sociales que actuarán en calidad consultiva.

8º El acto del envío de los trabajos implica la tácita aceptación de estas Bases.

Montevideo, marzo de 1956.



INTERNATIONAL COMPETETION OF ESSAYS ON FOLKLORE SPONSORED BY THE SODRE

The Board of Directors of the SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica of Uruguay) calls on all specialists on folklore, with no restrictions as to their nationality, to participate in a contest of essay on the subject of "What is folklore?" The terms of the contest are as fallows:

I. — The essays must be original works, presenting in a crear and brief manner the ideas of the authors about the nature of folklore and the background of facts supporting them; they must also give precise definitions of the present goals, limits and relationships of the science of Folklore. The essays may be written in Spanish, Portuguese, English, French or Italian.

2. — In view of the international nature of the contest, each work must be accompanied by a full *curriculum vitae* of the author, including his private address. All texts must be sent, in a sealed envelope, to the headquarters of SODRE, Andes 1465, Montevideo, Uruguay; the envelopes must bear the imprint "Concurso Internacional del SODRE - ¿Qué es el folklore?"

3. — The very fact of submitting an essay carries with it the obligation under penalty of rejection, of refraning from publication of same until the veredict of the Jury is issued.

4. — The trem for the reception of alla essays expires on March 31, 1957; the Jury will anounce its decision before July 31, 1957.

5. — A First Prize of 200 U. S. Dollars, a Second Prize of 100 U. S. Dollars and three Honor Mentions will be awarded. The five works thus distinguished, together with extracts from others which the Jury may deem of interest, will be published in a special issue of the "Revista del SODRE". This publication will point out, in a preliminary study and in special notes, the effective contributions of the contest to the science of folklore in particular and to social ciences in general.

6. — All Entries not awarded prizes will be returned to their authors immediately after publication of the Jury's decision.

7. — The Board of the Directors of the SODRE appoints, as members of the Jury, Professors Daniel D. Vidart, who will represent it, Lauro Ayesterán and Alberto Soriano. This Jury, in order to better discharge its duties, is authorized to appoint committees of specialists on social sciences to act as advisors.

8. — By the act of entering the competition, every contestant signifies his acceptance of these conditions.

Montevideo, March 1956.



QU'EST LE FOLKLORE?

CONCURS INTERNATIONAL ORGANISE PAR LE SODRE

Le Conseil de Direction du SODRE fait appel à concurs aux spécialistes de cette matiére, uruguayens et étrangers, sus le sujet: "Qu'est le Folklore?", d'après le réglement suivant:

REGLEMENT

1º — Les œuvres doivent être inédites, synthétiques et donner des idéees précises sur la nature des faits folkloriques.

En outre, elles doivent exposer, par des études approfondies et accesibles, les points de vue de l'auteur, en définissant avec précision les objetifs actuels, limites et relations de la science du Folklore.

Les ouvrages no pourront pas dépasser 30 pages dactylographiées. Ceux-ci peuvent être rédigés en espagnol, portugais, anglais, français ou italien.

2º — Etant donné la nature même de ce concurs, les œuvres devront être signées et accompagnées d'un *curriculum vitae* complet de l'auteur dans lequel sera mentionnée son adresse particulière.

Las textes seront adressés au SODRE, rue Andes 1465, Montevideo. Uruguay - portant la mention "Concurs International du SODRE" - Qu'est le folklore?"

3º — Les intéressés s'engagent, sous peine d'annulation, à ne pas publier leurs ouvrages jusqu'au moment ou les décisions du Jury seront connues.

4º — Les œuvres seront reçues jusqu'au 31 mars 1957 et le Jury émettra ses décisions avant le 31 juilliet 1957.

5º — Les prix sont les suivants:

Un premier Prix de 200 dollars — Un deuxième Prix de 100 dollars — Trois mentions honorifiques.

Le cinq travaux couronnés, ainsi que des extraits d'autres ouvrages, dont le Jury aurait remarque la valeur, seront publiés dans un numuéro spécial de la Revue du SODRE. La dite publication, indiquera, moyennat une étude préliminaire et par des notes spéciales, les contributions effectives du concurs vis à vis de la science du Folklore en particulier et de la science en général.

6º — Les autres ouvrages seront rendus à leurs auteurs dès que le Jury aura émis ses décisions.

Composition du Jury:

7º — Le Jury, désigné par le Conseil de Direction du SODRE est composé par:

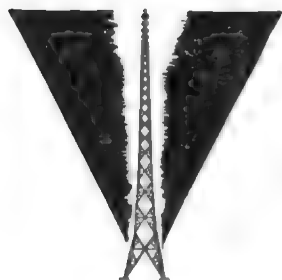
Prof. Daniel D. Vidart, Répresentant du Conseil de Direction du SODRE et MM. Lauro Ayestarán et Alberto Soriano.

Ce Jury, pour mieux accomplir sa tâche, pourra désigner d'autres commissions consultives composéees par des spécialistes en sciences sociales.

8º — Le seul fait d'avoir envoyé au SODRE les ouvrages implique la formelle acceptation des conditions de ce concours.

Montevideo, mars 1956.





radio

El Ciclo sobre Cultura Griega por las ondas del SODRE

En cumplimiento de una de las actividades que establece el plan de nueva orientación de las ondas radiales del Sodre, se desarrolló durante el mes de julio por CX 6, CX 26, CX 38 de Carmelo y CXA 4, CXA 6 y CXA 10, el primero de los ciclos previstos, que correspondió al tema Cultura Griega.

Para dar una idea del material irradiado, se reproduce la nómina completa de los profesores, intelectuales y profesionales que disertaron, así como el detalle de cómo se atendió lo referente a la música y el canto, y la parte producida por el Departamento de Radioteatro, destinada a evocar la vida de grandes personajes griegos.

Pero cabe además destacar que en el Senado de la República el Dr. Javier Barrios Amorín se ocupó del Ciclo sobre Cultura Griega, pronunciando las palabras que se publican a continuación, y que encontraron la aprobación unánime de aquel Cuerpo.

Conceptos del senador Barrios Amorín

Tiene la palabra el señor senador Barrios Amorín.

SEÑOR BARRIOS AMORIN. — Dos palabras, señor Presidente, sobre un tema que no es de los que normalmente se tratan en este Cuerpo.

Durante el mes de julio, oímos por las ondas del SODRE, las disertaciones de distinguidos docentes, en un ciclo sobre cultura griega, que inició el profesor Secco Ellauri, y clausuró, creo, el señor Ministro de Instrucción Pública, profesor Ruggia.

Oí las disertaciones de Secco, Rama, Pittaluga, Machado Ribas, Bentancourt, pero sé que hablaron otros prestigiosos profesores, y me han referido, quienen tienen autoridad en la materia, que fueron excelentes conferencias. Me pronuncio sobre las que oí y digo que fueron

muy valiosas, trabajos conceptuosos y brillantes, magníficas disertaciones y sería una lástima que todo quedara reducido al deleite de haberlas oído y no se utilizara convenientemente ese material a los fines de la cultura del país.

El objeto de mis palabras es sugerir al SODRE, que tuvo el acierto de realizar este ciclo sobre cultura griega, que hace con frecuencia publicaciones costosas, que esta vez realice, con las referidas disertaciones o parte de las mismas, una edición modesta, tipo económico, con destino principalmente al profesorado y al estudiantado de Secundaria y Preparatorios de la República.

Con ello, se haría, por un lado, no diré que un homenaje pero sí una distinción a la jerarquía de los disertantes, y por el otro, se permitiría utilizar lo que estos hombres saben, han estudiado y pensado a los fines de la cultura del país.

Con el propósito de que esta sugerencia mía tenga andamiento, solicito que mis palabras se remitan al SODRE, por intermedio del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

(Apoyados).

SEÑOR PRESIDENTE. — Se va a votar la moción formulada.

Los señores senadores por la afirmativa, sírvanse indicarlo.

(Se vota).

AFIRMATIVA. 19 en 19. (Unanimidad).

Reseña completa del Ciclo

He aquí, ahora, la información detallada de la forma cómo se cumplió el Ciclo durante el mes de julio:

LUNES 2. — "*El espíritu del helenismo*", por el Prof. Oscar Secco Ellauri. — Fragmentos orquestales "Cadmio y Hermiona", de Lully (Discoteca). Escenas de la "Vida de Sócrates", versión de Efraín Quesada.

MARTES 3. — "*Los historiadores griegos*", por el Dr. Carlos Rama. — Obertura de "Alceste" e "Ifigenia en Aulida", de Gluck (Discoteca). Escenas de la "Vida de Sócrates", de Efraín Quesada.

MIERCOLES 4. — "*La educación griega*", por la Prof. Anunciación Mazella de Bevilaqua. — Obertura de "Anacreonte", de Cherubini. Fragmentos del ballet "Castor y Pollux", de Rameau (Discoteca). Escenas de la "Vida de Sócrates", de Efraín Quesada.

JUEVES 5. — "*Rasgos fundamentales de la arquitectura griega*", por el Arq. Juan Giuria. — "Orfeo" de Liszt (Discoteca). Escenas de la "Vida de Sócrates", de Efraín Quesada.

VIERNES 6. — "*Sobre Plotino y el pensamiento neoplatónico*", por el Dr. Emilio Oribe. — "Las Eólidas", de Franck (Discoteca). Escenas de la "Vida de Sócrates", de Efraín Quesada.

SABADO 7. — "*Orfeo*", ópera de Monteverdi. (Discoteca).

DOMINGO 8. — "*Prometeo encadenado*", de Esquilo. (Radioteatro).

LUNES 9. — "*La estética de la muerte en Homero*", por el Prof. Roberto Ibáñez. — "Eolo aplacado", cantata de J. S. Bach. (Discoteca).

MARTES 10. — "*El hombre y su destino en el Teatro griego*", por el Dr. José Pedro Díaz. — "La rueca de Onfalia", de Saint-Saens. "Ariana abandonada", "La liberación de Teseo", y "El rapto de Europa", óperas minuta de Milhaud. (Discoteca).

MIERCOLES 11. — "*La concepción helénica de la ciudad*", por el Arq. Leopoldo Carlos Artucio. — "Preludio de Alceste", de Lully, y "Apolo y Dafne", cantata, de Händel. (Discoteca).

JUEVES 12. — "*Las civilizaciones cretenses*", por el Prof. Hernán Rodríguez Massone. — "Edipo rey", de Strawinsky. (Discoteca).

VIERNES 13. — "*La escultura griega*", por el Dr. Jorge Romero Brest. — Obertura y Música de ballet de "Prometeo", de Beethoven y "Psiquis y Eros", de Franck. (Discoteca).

SABADO 14. — "*Idomeneo, rey de Creta*", ópera de Mozart. (Discoteca).

LUNES 16. — "*Las fuentes sonoras de la música griega*", por el Prof. Lauro Ayesterán. — "Apolo, dios de las musas", de Strawinsky. Discoteca).

MARTES 17. — "*La lírica musical de los griegos*", por el Prof. Lauro Ayesterán. — "Proteo" y "La Orestíada", de Milahud. (Discoteca).

MIERCOLES 18. — "*La dramática musical de los griegos*", por el Prof. Lauro Ayesterán. — "Hipólito y Aricia", de Romeau. (Discoteca).

JUEVES 19. — "*Las danzas y los instrumentos de los griegos*", por el Prof. Lauro Ayestarán. — "Orfeo y Eurídice", de Gluck. (Discoteca).

VIERNES 20. — "*La música griega y su proyección en la música contemporánea*", por el Prof. Lauro Ayestarán. — "Venus y Adonis", de Blow. (discoteca).

SABADO 21. — "*Orfeo y Eurídice*", ópera de Haydn. (Discoteca).

LUNES 23. — "*Las instituciones griegas y el espíritu de libertad*", por el Dr. Lincoln Machado Rivas. — "La juventud de Hércules", de Saint Säens. (Discoteca).

MARTES 24. — "*La religión griega*", por el Dr. Fructuoso Pittaluga. — "Prometeo", de Skriabin. (Discoteca). Escenas de la "Vida de Pericles", versión de Efraín Quesada.

MIERCOLES 25. — "*La metafísica de Aristóteles*", por el Prof. Juan Llambías de Acevedo. — Divertimento de "Las Erinnias", de Massenet. (Discoteca). Escenas de "Vida de Pericles", versión de Efraín Quesada.

JUEVES 26. — "*Los griegos y el Mediterráneo*", por el Prof. Jesús Bentancourt Díaz. "Dafnis y Cloe", suite Nº 1, de Ravel. (Disco-
Escenas de "Vida de Pericles", versión de Efraín Quesada.

VIERNES 27. — Palabras de clausura del Ciclo por el Ministro de Instrucción Pública Prof. Don Clemente Ruggia y del Vice-Presidente de la Comisión Directiva del SODRE, Prof. Don Daniel Vidart. — "Baco y Ariana", de Roussel. (Discoteca). Escenas de la "Vida de Pericles", versión de Efraín Quesada.

SABADO 28. — "*Elektra*", ópera de Ricardo Strauss. (Discoteca).

La Comisión Directiva del SODRE, con la generosa colaboración del Consulado de Grecia, ha dispuesto la edición popular de cinco mil libros con el texto completo de las conferencias anteriormente reseñadas.





ballet

WASHINGTON ROLDAN

Las coreografías de ROGER FENONJOIS

En este segundo período en que el bailarín y coreógrafo francés Roger Fenonjois se encuentra en Montevideo, al frente de nuestro ballet oficial, creemos interesante pasar revista suscinta de las creaciones ofrecidas por dicho coreógrafo durante la pasada temporada y en lo que va de la actual.

LA SIESTA DEL FAUNO
Sobre la obra homónima de Claude Debussy

Desde el Fauno de Nijinsky tan discutido y polemizado en varios sentidos (moral ,musical, etc.), han sido varios los intentos de traducir en danza la sensualidad y la sugestión plástica de esta página del genial impresionista. En Montevideo, conocimos primero el perfil frontal de desplazamientos deslizantes y líneas rectas y angulosas creado por Nijinsky y repuesto por el Cnel. de Basil con Jasinsky de protagonista y Tamara Grigorieva en la ninfa. Luego vino la creación tan admirable, musical y distinta de Clotilde Sakharof, en donde como polo opuesto, la música debussyana se veía en curvas perezosas, estiramientos y "souplesse". Después conocimos el Fauno de Fenonjois, obra primeriza de este coreógrafo, y como la de Clotilde, ballet individual. Esta danza es una feliz concepción plástica de fuerte sentido erótico y donde algún juvenil exceso gimnástico no quita sugestión ni clima a la visión general del poema. Fenonjois logra en esta obra un triunfo como bailarín que va totalmente unido a las características de la coreografía: estas se apoyan en él y le ayudan en su muy personal modalidad expresiva. Estrenado en la primer gira del pequeño conjunto que viajó por América con el nombre "Les étoiles de L'Opera de Paris", este Fauno de Fenonjois se ha mantenido con éxito en las temporadas posteriores desarrolladas por él en Montevideo al frente de nuestro ballet.

LA PERI
Sobre la obra homónima de Paul Dukas

Pertenece al mismo período creador del Fauno y fué concebida como un ballet para dos figuras que bailaba su autor con Lolita Parent. En las futuras temporadas desarrolladas en Montevideo, Fenonjois agregó dos "peries" de una concepción más orientalista que la danza principal y creó de ese modo un compromiso plástico-académico que no consigue unificarse satisfactoriamente. Sin embargo este ballet pese a sus convencionalismos tiene momentos de muy feliz desarrollo y la lucha de Peri por la reconquista de su mágico trofeo está lograda con muy hábiles recursos coreográficos. Estéticamente se la ve un poco envejecida, y el esplendor musical de Dukas pide otro tipo de culminaciones, pero como trabajo juvenil merece conservarse en el repertorio y sirve para delinear algunas características propias en este coreógrafo.

JUEGO DE CARTAS
Música de Igor Strawinsky

Fué creado este ballet por Fenonjois en su primera temporada al frente del ballet del Sodre como director-coreógrafo. Coincidió este período con la dirección estable de Juan José Castro, y es este gran animador de las obras contemporáneas el que más estimuló a Fenonjois en la creación de coreografías audaces. Junto a este exitoso *Juego de Cartas*, surgió el *Orfeo* también de Strawinsky y *Dafnis y Cloe de Ravel*. Las tres son coreografías de aliento e inquietud renovadora. De las tres la que obtuvo una recepción más calurosa fué *Juego de Cartas* que Fenonjois ha mantenido en su repertorio europeo y que ahora repuso nuevamente en el Sodre.

Es un derivado estético de la angulosa mecanicidad surgida después de las experiencias últimas de los "Balleta Russes" de Diaghilev. Lifar continuó esas experiencias en muy variada gama de actitudes y Fenonjois las aplica con todo éxito a esta música irónica y precisa del compositor contemporáneo. Es posiblemente lo mejor que ha salido de su invención coreográfica; hay ingenio en los pasos, sentido de la composición y una adecuada visión de lo clásico mecanizado y fuertemente ritmado, en esta lucha de las cartas rojas contra las cartas negras que un jocker diabólico provoca con intrigas. Contra el juego rectilíneo de las figuras negras y rojas, se destaca la sinuosa silueta del Jocker, (moderno bufón), de la misma manera que en Strawinsky, de los duros acordes metálicos y del ritmo martillado y sistemático, surgen de improviso los arabescos de un tema de Rossini.

EL JUICIO DE PARIS

Sobre las Danzas Sagrada y Profana de Debussy

He aquí otra creación de la primer temporada de Fenonjois entre nosotros, puesta en escena en el Parque Rivera y nunca más retomada hasta que aparece de nuevo en el reprtorio de este año. Se trata de una fresca creación de definido carácter plástico que recuerda la elección de París entre las tres diosas. Cada una de ellas danza dentro de su carácter mitológico establecido y para cada una encuentra Fenonjois soluciones inteligentes. Especialmente Venus tiene un juego alado de encantadora ingravidez. Más discutibles son las actitudes de París y algún rebuscamiento modernista que no entra del estilo general de la coreografía ni de la particularidad técnica de este coreógrafo. En general consideramos este pequeño ballet la obra más personal y más fina de Fenonjois.

TARANTELAS

Música de Jules Massenet

Este ballet es una creación menor para el gran público. Un ballet de lucimiento, de brillo superficial y de un pintoresquismo de receta, a base de pirotecnia, de pasos de gran efecto, mucho ruido sinfónico, panderetas y la facilidad de un vestuario sin mayores exigencias y ausencia de decorado. Como producto de emergencia para salir del paso y permitir al cuerpo de baile mostrar sus progresos está hábilmente logrado, y es ampliamente utilizable para los compromisos del ballet fuera del Estudio Auditorio, cuando debe actuar en escenarios improvisados y ante espectadores sin evolucionar.

CANCIONES DE FRANCIA

Sobre Canciones populares tradicionales orquestadas por Lucien Morat

Frente a las inquietudes de creador moderno que revelaron los trabajos coreográficos de las primeras temporadas de Fenonjois en Montevideo, marcan un expresivo contraste las realizaciones popularizantes de su nueva modalidad actual. Fenonjois ha bajado sus puntos de mira y ahora busca afanosamente la aprobación del público y es en procura de ese público que desciende a expresiones de efectismo banal como las Tarantelas, o a pintoresquismos de mal gusto como en Scheherazade o a ilustraciones populares (esta vez legítimas) de canciones francesas. Basado en los temas de canciones tradicionales, este ballet recrea un mundo muy francés de nostálgica evocación y de acentos autóctonos, en donde se mezcla la eterna fábula de Arlequín, Pierrot y Colombina con personajes de cuento infantil, con

estilizaciones de danza apache, con el recuerdo de "les incroyables", con sabor de boulevar, de sentimentalismo y de melodrama popular. Es en realidad una "Suite" de estampas bien conseguidas desde el punto de vista de la composición plástica y con momentos de danza realmente original, como ese juego anguloso de la danza de "Jeanette" frente al ahorcado, o la graciosa coreografía para "La Mère Michel", o las variaciones de los tres soldados de "La fille du roi" realizadas al solo redoble de un tambor o el elegante y sencillo "pas de deux" de "Le Petit cordonnier".

No es característica de Fenonjois la gran imaginación en la combinación coreográfica de pasos ni un apego sustancial a la música, pero ambas carencias quedan sabiamente disimuladas en "Canciones de Francia" donde juegan otros factores de ambiente, de evocación y de tema que se imponen sobre lo puramente coreográfico.

No sucede esto sin embargo en

SCHEHERAZADE
con Música de Rimsky Korsakov,

donde hay un mayor compromiso de tema, partitura y antecedentes que el coreógrafo no puede escatimar con evocaciones más o menos orientaloides. Aquí el fracaso no es tanto del coreógrafo como del punto de arranque estético. Es admisible que un coreógrafo de 1956 desee utilizar la partitura de Rimsky para un nuevo ballet, pero debe para ello olvidarse de que existió Fokine, Diaghilev, Bakst, y todo un mundo de lujo asiático, de sensualismo y de color, definitivamente muerto. Debe olvidarse del imposible tema de esclavos y odaliscas mezclados en bacanal con decapitación general como fin de fiesta y debe inventar un tema nuevo y una visión totalmente distinta para las fantásticas estampas del poema musical ruso. Mientras no lo haga caerá en un esteticismo anacrónico e inoperante que es lo que sucedió a Fenonjois con sus actuales odaliscas. Aquí y allá hay aciertos de coreografía pero ellos se pierden en la sin razón del todo, en ese inútil barroquismo, en ese sensualismo de receta que a ningún público actual más o menos evolucionado puede parecer legítimo ni emocionante. Agreguemos a esto un realismo pantomímico infantil unido a estilizaciones muy forzadas, como la escena final de la matanza, para concluir en que este intento de reactualizar "Scheherazade" fué un fiasco de estilo y un retroceso en la carrera del coreógrafo.

AIRES DE BALLET
Música de ballet de "Orfeo" de Gluck

Cuando Gluck adaptó su Orfeo italiano a la escena lírica francesa, le agregó varios "aires" de ballet a la manera de los "ballet de court"

tradicionales en todas las creaciones de L'Opera desde las épocas de Lully y Rameau. Son estos aires de ballet, franceses cien por cien, los que Fenonjois tomó para una de sus más finas coreografías. Es lo último que ha estrenado en Montevideo y lo único que ha surgido de su invención actual, (ya que canciones de Francia y Scheherazade fueron concebidas antes, en Francia). Se trata de un "pas de quatre" de estilo rococó que utilizando sencillos pasos académicos trata de evocar el galante espíritu del ballet cortesano, rico en fiorituras, en reverencias, en exquisiteces de gesto y de actitud. El clima está conseguido con graciosos "pas de bourrés", lánguidos "arabesques", livianos "jettés", batidos rápidos y otras formas de lo académico aplicadas con tacto para no salirse demasiado de la mesura dieciochesca.

De todo el panorama antes expuesto no es posible sacar conclusiones definidas sobre una trayectoria coreográfica ni sobre una personalidad creadora. Ello no es una carencia únicamente aplicable a Fenonjois, sino que es una característica bastante generalizada en la creación artística actual: la desorientación estética, la falta de una línea estilística continuada en la invención. Pero creemos que en Fenonjois la evolución no anuncia búsquedas de un lenguaje sino búsqueda de un éxito y eso es un grave peligro para la posible valoración futura de su obra.



bibliografia

JACQUES CHAILLEY. — "HISTOIRE MUSICALE DU MOYEN AGE". Presses Universitaires de France. — 1955 (Paris)

Este libro reúne un material de sumo interés a propósito del desarrollo musical de la EDAD MEDIA.

Jacques Chailley se especializó en recoger datos comprobados, sobre las figuras y ambientes que originaron, en todo el medioevo, un progreso, y lo que bien podríamos denominar **evolución** del arte musical.

Sus materiales están ordenados en dos partes: la primera dedicada a los génesis u orígenes, y la segunda a los grandes monumentos musicales de la mencionada época.

No se trata, sin embargo, de un libro técnico, puesto que en este aspecto, debemos señalar que todos los compositores, que llegan a estudiar las obras musicales de la EDAD MEDIA, se dan cuenta de inmediato de la carencia de la profundidad de análisis existente en la mayoría de todos los esfuerzos bibliográficos realizados.

Es lamentable que, en este campo, casi todo se deje librado a lo convencional, y que no se verifique, de tiempo en tiempo, como en otras disciplinas del arte, la revisión de los criterios, tan beneficiosa como elemento de orientación para todo estudio crítico de las realizaciones humanas.

La virtud de este libro de Jacques Chailley, consiste precisamente en que no se ha dejado llevar por lo convencional, en lo que se refiere a los datos históricos que era menester consignar. Es así, que su aporte al verdadero conocimiento de esta época medioeval, obtiene un nivel de verdadera jerarquía, y su trabajo puede servir como material de consulta verdaderamente selecto, puesto que ha eliminado en su texto, muchas de aquellas afirmaciones que pecan de caprichosas en la mayoría de las Historias de la Música que se conocen.

Debemos destacar entre los capítulos más felices, el que Jacques Chailley dedica al "Fin del clasicismo medioeval (1260-1310) pues es justamente sobre este punto que nos proporciona elementos de análisis muy claros y también, donde demuestra un conocimiento de la materia verdaderamente digno de ser destacado.

La Historia de la Música de la EDAD MEDIA de este musicólogo, es en suma, una obra que nos es muy grato recomendar. — A. S.

CLAUDE DELMAS. — "LOS HOMBRES Y LA HISTORIA". — Editorial Sudamericana. — 1956 (Buenos Aires).

Se trata de un trabajo que interesa por todo lo que plantea en lo referente a la técnica del historiador. Analizándolo, hemos pensado que, no obstante el hecho de que la Historia se "hace con textos", se debe considerar que la prehistoria, sin estos "textos", ha redactado los más largos capítulos de la Aventura humana.

debe ser estudiado por aquellos que confunden los límites de la Historia, con los límites de los ficheros. Durante mucho tiempo se admitió como un dogma que el hombre de ciencia, mirando por el microscopio, captaba inmediatamente los hechos y que sólo le restaba registrarlos, clasificarlos, ficharlos. Pero ¿Qué es **un hecho?**

Se lo puede comparar al punto en geometría. Así como el punto no posee ningún valor en sí, siendo el resultado de una operación intelectual mediante la cual se cortan líneas imaginarias, así como sólo posee significado en función de líneas cuya intersección define, así el hecho histórico es tan sólo expresión de una convergencia de corrientes.

Supongamos que un musicólogo de la época de Beethoven, hubiera reunido mil fichas con los hechos musicales más diversos, y que por algún motivo ignorado, hubiera anotado, en lo que se refiere a Beethoven, tan sólo dos de estas fichas.

Cualquier historiador honesto comprenderá de inmediato que las 998 fichas restantes (hechos) han de ser estudiadas, en función, precisamente, de la convergencia que puedan traducir, en lo que se refiere a las otras dos únicas y aisladas, con que el musicólogo en cuestión demostró que desetimaba la importancia que el lenguaje beethoveniano tenía para la humanidad y para su época.

Lucien Febvre ha escrito, y creemos que con mucha propiedad, lo siguiente: "La Historia no desprecia los hechos... Pero así como la arquitectura no consiste en los ladrillos, la Historia no consiste en los hechos. No hay arquitectura sin proyecto de arquitecto. No hay Historia sin **hipótesis** de trabajo".

El estudio de Claude Delmas es recomendable por diversos conceptos, y como se interna, legítimamente en testimonio de capacidad de observación, por muchos de los ámbitos de las actividades de los hombres, creemos represente dignamente a las nuevas corrientes que imprimen actualmente una mayor austeridad para la disciplina de la Historia. — A. S.

AVISO

El Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay envía su revista a todas las instituciones similares y bibliotecas, nacionales y extranjeras.

Se ruega establecer el canje de publicaciones.

AVIS

Le Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay envoie sa revue à toutes les institutions similaires et bibliothèques nationales et étrangères.

Prière d'établir l'échange de publications.

ADVERTISEMENT

The Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay sends its review to all similar institutions and to the libraries both national and foreing.

Exchange with their publications is requested.

ANWEISUNG

Das Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Uruguay schickt seine Zeitschrift an alle aehnlichen Institute und einheimische und fremde Bibliotheken.

Man bittet den Austausch der Veröeffentlichungen einzurichten.

Dirección
S'adresser à
Adress
Direktion

Vice Presidente del SODRE,

Daniel D. Vidart

Andes, 1465

MONTEVIDEO — URUGUAY